Arta românească în secolul XIX

Biblioteca de artă

Arte și civilizații

Ion Frunzetti

arta românească în secolul XIX

ES MEIS LIBRIS

Cuvînt înainte de
DAN GRIGORESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1991

Pe copertă:

THEODOR AMAN, *Atelierul artistului*,
ulei pe pînză, 0,630×0,963 m.,
Muzeul de artă al României,
detaliu

ISBN 973-33-0077-2

NOTA ASUPRA EDIȚIEI

Intenționînd „să-și înmănuncheze între coperți opera sa critică“, Ion Frunzetti publica în 1985, în „Biblioteca de artă“, primele două volume sugestiv intitulate Pegas între Meduza și Perseu *și își prezenta totodată, în „Cuvîntul înainte“, gîndurile cu privire la structura volumelor ce aveau să le urmeze.*

Din păcate, dispariția autorului a întrerupt prematur realizarea acestui amplu proiect, astfel că celor ce l-au cunoscut și apreciat le revine sarcina de a-i împlini, în măsura posibilităților, intențiile. Tocmai acestui deziderat încearcă să îi răspundă și volumul de față, în cuprinsul căruia sînt reunite unele dintre cele mai importante contribuții aduse de Ion Frunzetti la cercetarea artei românești din secolul trecut.

Sumarul ediției a fost definitivat în redacția de artă românească a Editurii Meridiane, pornindu-se de la studiile și articolele selectate de autor în vederea publicării lor în proiectata serie de volume. Unele dintre aceste texte au apărut de-a lungul anilor în revista „Studii și cercetări de istoria artei“, iar altele sînt inedite, fiind elaborate în cadrul Institutului de Istoria Artei ca părți componente ale celui de-al treilea tom al tratatului de „Istoria artelor plastice în România“. Nu a fost cuprins în sumar studiul „Pictori revoluționari de la 1848“, publicat recent de editura noastră într-un

album apărut în seria „Artişti români", dar momentul revoluţionar de la jumătatea secolului trecut este marcat prin două articole mai vechi: „Nicolae Bălcescu şi artele plastice" şi „Izvodul iconografic al portretelor lui Avram Iancu contemporane cu artistul".

Textele studiilor publicate de Ion Frunzetti au fost confruntate cu revistele în care au văzut lumina tiparului, iar pentru cele inedite s-au folosit manuscrisele dactilografiate păstrate în arhiva autorului şi pe care ni le-a pus la dispoziţie soţia acestuia. În definitivarea textelor s-a ţinut seama de normele ortografice în vigoare, păstrîndu-se formele duble de tipul peisaj / peisagiu, personaj / personagiu. *S-a înlocuit genitiv-dativul în* -ei *prin* -ii *(de exemplu* şcolii *în loc de* şcoalei*). De asemenea, s-au corectat o serie de grafii ale numelor proprii conform formei unanim acceptate în momentul de faţă:* Tattarescu *în loc de* Tăttărăscu, Szathmari *şi nu* Szathmáry, Wallenstein *în loc de* Wahlstein.

În cazul studiilor şi articolelor publicate, au fost indicate locul şi data apariţiei printr-o notă de subsol plasată la începutul fiecărui text. Textele care nu sînt însoţite de o asemenea indicaţie au fost pregătite de Ion Frunzetti pentru volumul mai sus amintit al tratatului de istoria artelor plastice din România.

Menţionăm că în cazul unora dintre lucrările de artă plastică amintite în paginile volumului au intervenit modificări în ceea ce priveşte locul lor de păstrare în urma restructurării instituţiilor muzeale sau a intrării anumitor colecţii particulare în patrimoniul muzeelor. Nu am operat modificările sau precizările ce ar fi fost necesare în acest sens întrucît, pe de o parte, ar fi foarte dificil să urmărim circulaţia tuturor operelor de artă citate de Ion Frunzetti în comentariile sale, iar pe de altă parte am considerat că este bine să păstrăm valoarea de document pe care aceste texte o au în raport cu momentul în care au fost scrise.

EDITURA

CUVÎNT ÎNAINTE

Publicarea scrierilor lui Ion Frunzetti întîmpină dificultăți a căror natură nu poate fi imaginată, paradoxal, tocmai de cei ce l-au cunoscut mai bine pe acest cărturar cu o personalitate atît de energic conturată în cuprinsul culturii românești din ultima jumătate de secol. În amfiteatrele universitare, în sălile de conferințe, în galeriile de artă, prezența lui polariza imediat atenția tuturor, prin ceea ce ni se părea că e extraordinara lui putere de improvizație; amplele lui paranteze se închideau riguros, șirul vorbirii pornind exact de unde fusese întrerupt.

L-am auzit vorbind întîia oară pe vremea cînd, elev în ultima clasă de liceu, veneam, împreună cu cîțiva colegi de-ai mei de la Sfîntul Sava, la cursurile de literatură universală ale lui Tudor Vianu. Profesorul avea un sistem foarte folositor pentru noi și pe care l-a păstrat și în anii următori, cînd i-am fost studenți: după cele două ore cît ținea prelegerea, urma o oră în care unul dintre colaboratorii lui (mai întotdeauna Edgar Papu sau Ion Frunzetti, tineri pe atunci) prezenta analiza unuia dintre textele reprezentative ale scriitorilor despre care se vorbise în primele două ore. Frunzetti opera de obicei aceste analize pe propriile traduceri, îndeobște din poeții discutați la curs — proza rămînînd în sarcina colegului său, Edgar Papu. Unde or fi rămas tălmăcirile de atunci din

trubadurii provensali, din Rutebeuf, din dolcestilnuoviști, din minesängeri, din poemele minore ale lui Dante sau din sonetiștii elizabetani?

Precizia analizei nu era niciodată obositoare, pentru că Frunzetti adăuga întotdeauna comentarii sclipitoare, unind esențialul și pitorescul în sinteze pe care, după aceea, le țineam minte multă vreme. Nu o să uit surîsul surprins și amuzat al lui Tudor Vianu cînd, la sfîrșitul unei asemenea ore, întregul amfiteatru a izbucnit în aplauze, ceea ce contraria vădit concepțiile profesorului privind atitudinea academică, dar îl și bucura pentru succesul celui mai iubit discipol al său.

Pentru că Ion Frunzetti s-a considerat întreaga viață un elev al profesorului Vianu. Îl evoca adesea cu duioșie, vorbea despre el cu un respect ce se adresa deopotrivă savantului și omului Vianu. De mai multe ori mi-a mărturisit că de la acest mare dascăl (cu temperamentul căruia semăna atît de puțin) învățase că însușirea cea mai de preț a erudiției e lipsa oricărei ostentații. Cultura, obișnuia el să spună, parafrazînd o replică din *Macbeth*, e o chestiune de bună credință: „trebuie să joci corect — altminteri ești pedepsit".

Și a fost de o exemplară corectitudine. În toate domeniile pe care le cuprindea orizontul său, uimitor de larg, ajungea la concluzii ce reprezentau ferme convingeri morale. Credea sincer în lucrurile pe care le scria, nimic nu era formulare de circumstanță și nici răsfăț calofil. Cînd va fi publicată bibliografia scrierilor lui (știu că o fostă studentă a sa e pe cale să încheie o asemenea cercetare trudnică și vrednică de laudă), se va vedea cîtă diversitate însemnau preocupările lui intelectuale: istorie a artei clasice românești și universale, comentarii de filosofia culturii și de antropologie culturală, studii privitoare la fenomenul literar (îndeosebi la Renaștere, Manierism și Baroc), estetică, axiologie. Și, firește, cărți de versuri și multe tălmăciri din cîteva mari literaturi — italiană, franceză, spaniolă, germană, engleză, rusă...

Și, în afara volumelor, nenumărate cronici, articole, eseuri risipite prin periodice, multe dintre

ele contribuind într-o măsură însemnată la definirea mișcării de idei din arta românească, mai ales din aceea a ultimei jumătăți de secol. Cîți dintre artiștii al căror profil se desenează clar în cuprinsul picturii, sculpturii sau graficii noastre de astăzi nu au avut parte, la începutul drumului, de generozitatea îndemnurilor lui Frunzetti? (Uneori, a greșit; dar e cazul să ne întrebăm dacă nu cumva evoluția ulterioară a unora a contrazis înseși datele principale ale debutului și dacă, în aceste cazuri, vina e a diagnosticului de la început). Iar acasă la Frunzetti au rămas, în cîteva sipete, manuscrisele unor texte încă nepublicate, a căror sortare înseamnă o muncă anevoioasă ce va mai dura, cu siguranță, multă vreme.

Era de așteptat ca o asemenea operă imensă, acoperind — totuși — cîmpuri diverse ale culturii, să fi fost rodul unei neegalate spontaneități a scrisului (pe care, de altminteri, credeam că i-o cunoaștem). Ion Frunzetti elabora cu atîta ușurință, verbul i se supunea, ori de cîte ori vorbea, atît de firesc, devenea docil material de construcție al unor arhitecturi complexe, încît părea de la sine înțeles că, dacă scria așa cum vorbea (și nu aveam temei să n-o credem), textele lui nu aveau de înfruntat decît o singură greutate — să răspundă ritmului impetuos al ideilor.

Dar s-a dovedit că nu e deloc așa. Fiecare dintre textele incluse în volumul de față e dactilografiat în cîte trei sau patru exemplare, uneori și mai multe; absolut toate au fost revăzute de Ion Frunzetti, cîteodată substanțial modificate, dar aceste modificări diferă de la exemplar la exemplar. Or, se știe foarte bine, regula elementară a alcătuirii unei ediții impune publicarea *ultimei* versiuni revăzute de autor. Care e, deci, ultima versiune pe care a corectat-o autorul? Lucrul e greu de stabilit pentru că modificările nu sînt operate, așa cum se întîmplă cel mai des, în straturi suprapuse; cu alte cuvinte, ele nu urmează o direcție unică: mai mult, ele nu coincid întotdeauna ci, dimpotrivă, la fiecare versiune sînt introduse alte schimbări, în registre diferite ale ideilor și formulărilor.

Şi atunci care e *ultima* versiune, concluzia la care ajungea Ion Frunzetti?

Dificultăţile sînt sporite de împrejurarea că oricare dintre cele cîteva forme ale textelor poate fi luată drept definitivă. Oricare ar avea dreptul să fie publicată, pentru că structura ei e pe deplin închegată, logica demonstraţiei e clară, faptele de istorie a artei se prezintă cu o coerenţă neîndoielnică. În acelaşi timp, însă, ai siguranţa că, pentru autorul lor, nici una nu era *definitivă*, că el se simţea întotdeauna îndemnat să le recitească şi să le lucreze din nou. Şi nu arareori modificările sale vizează nu numai stilul, ci însăşi substanţa demonstraţiei.

Ion Frunzetti nu a fost, desigur, un calofil: stilul nu era un *scop*, ci un vehicul de transmitere nuanţată şi sesizantă a unui mesaj. Că obţinea efecte strălucitoare, e foarte adevărat; dar nu ele reprezentau ţelul scrierilor şi nici ale participărilor sale orale la dezbaterea unora dintre problemele importante ale culturii româneşti. Lectura textelor din volumul ce înmănunchează aici o parte din cercetările lui de istoria artei româneşti din secolul trecut o demonstrează cu puterea evidenţei.

Ni se înfăţişează, de fapt, un tablou amplu al stărilor de lucruri din Ţările Române de-a lungul unui secol care a marcat o epocă a marilor transformări de structură şi de viziune în istoria noastră naţională. În urmă nu cu multă vreme, Editura Meridiane a tipărit studiul lui Ion Frunzetti referitor la arta generaţiei de la '48; şi se cuvine să mărturisim că, în pofida unor formulări în care ne e greu să-l recunoaştem pe acest cărturar care detesta drumurile bătute (dar, se înţelege cu uşurinţă, formulările cu pricina erau obligatorii într-o anume perioadă, ele fiind o necesară concesie făcută anilor '50), acest studiu se aşază printre cele care izbutesc să pună în cea mai clară lumină personalitatea distinctă a artei româneşti din vremea revoluţiei.

Şirul studiilor din cartea de faţă se referă la pictura românească din secolul XIX. Meritul lui Ion Frunzetti e acela de a nu fi acceptat ideea,

curentă în timpul în care își elabora textele (idee care, de altfel, căpătase, surprinzător, și girul unor cărturari de seamă de-ai noștri), potrivit căreia Europa ar fi fost „redescoperită“ de generația din preajma lui '48. Dimpotrivă, e limpede că studiile de față sînt clădite pe o premisă certă — aceea că, în pofida tragicelor încercări de care a avut parte, cultura românească nu a încetat niciodată să aparțină culturii europene. Premisă formulată cu firească discreție, fiindcă ea contrazicea punctul de vedere despotic al unei dogmatice istorii a culturii din acea vreme. Se înțelege de la sine, e astăzi greu de acceptat un punct de vedere cum e acela care împinge Evul Mediu românesc pînă în secolul al XIX-lea. Dar Ion Frunzetti susține, de fapt, întreaga demonstrație întemeindu-se — ca, de pildă, în studiul care inaugurează prezenta selecție — pe argumentul irecuzabil al *continuității* viziunii artistice.

Cu alte cuvinte, pictorii români din primele decenii ale secolului trecut nu au avut nevoie să „descopere“ acum modele străine, pentru că arta de dinaintea lor s-a aflat în necontenită comunicare cu arta lumii pe care a interpretat-o într-un chip specific. Fără îndoială, textele lui Ion Frunzetti nu o declară răspicat; dar în însăși recunoașterea raportului complex cu epoca stă sîmburele unei dezvoltări a raționamentului dialectic care relevă motivația asimilării unor exemple preluate de la artiștii care treceau prin țara noastră. E suficientă, oare, prezența unor asemenea pictori sau graficieni cu o claviatură atît de redusă a mijloacelor artistice pentru a declanșa vasta mișcare ce va avea să culmineze, în cea de-a doua jumătate a secolului, cu Aman, Grigorescu și Andreescu?

La drept vorbind, ce îi unește pe acești pictori de incontestabilă statură europeană (evident, mai ales ultimii doi) cu modeștii călători ajunși aici în căutarea unor surse mai sigure de cîștig? Bineînțeles, nimeni nu poate contesta faptul că aceștia din urmă au jucat un rol defel neglijabil în deschi-

derea unor noi căi de comunicație cu arta altor zone de cultură din Europa. Fenomenul s-a mai produs de multe ori în istoria culturii din acest continent — mai ales a celei vizuale, pentru că, spre deosebire de textul literar, chiar și după inventarea gravurii (și se știe bine cu cîtă hărnicie artiștii veniți din Nord copiau în gravuri marile picturi ale Italiei renascentiste sau vestigiile încărcate de faimă ale Romei antice), imaginea picturală sau sculptura circulau mai greu decît artistul capabil să le transmită. La urma urmelor, prezența lui Leonardo în Parisul lui Francisc I sau, mai cu seamă, cea a lui Rubens sau Van Dyck în Londra care începea să-și reclădească o Renaștere pretimpuriu întreruptă au o semnificație asemănătoare — evident, cu excepția valorii conținute de modelele reprezentate de ei, în abruptă deosebire de aceea exprimată de lucrările artiștilor, cei mai mulți minori meșteșugari, ajunși la București sau la Iași în secolul trecut.

Teoria influențelor a căpătat, în comparatistica recentă, dimensiuni ce nu mai îngăduie judecata acestui complex fenomen exclusiv pe temeiul unor raporturi directe între emițător și receptor. S-ar putea spune, fără exagerare, că Frunzetti a intuit această complexitate, vorbind despre acțiunea, uneori concentrică, alteori disjunctivă, a două forțe purtătoare de influențe: pe de o parte — artiștii veniți dinspre Nord sau Apus, pe de alta — cei formați în spiritul vechilor tradiții stilistice locale. Astăzi, se găsesc înglobați cu toții în termenul (încă susceptibil de a primi unele precizări) de „primitivi" ai picturii noastre moderne.

Dar cine garantează că, să spunem, Töpler sau Stawski au determinat o cotitură mai decisă decît contemporanii lor, Eustație Altini sau Ion Balomir, aceștia dezvoltînd o gramatică picturală de certă origine locală? Mai ales că, lucid vorbind, e cu neputință să se stabilească vreo scară a valorilor în funcție de locul în care se formase fiecare din pictorii în discuție.

E, de aceea, semnificativă importanța acordată de Frunzetti dezvoltării portretului laic înăuntrul

schemei tradiționale a ansamblului picturii murale din vechile monumente românești. Indiferent, am spune, de caracterul propriu al sintaxei plastice din secolul precedent, faptul că *portretul* cunoaște acum o evoluție incomparabil mai rapidă decît aceea a celorlalte specii e consecința conjugării a doi factori, semnalați deopotrivă de studiul lui Ion Frunzetti: pe de o parte, însemnătatea acordată de comanditari unei asemenea dovezi a prosperității și a puterii sociale (evocînd-o pe aceea a principilor și negustorilor bogați din Renaștere), pe de alta — faptul că *exista*, în tradiția autohtonă, un instrument apt să sprijine această tendință.

În urmă cu patru ani, în *Cuvîntul înainte* la primele două volume ale seriei ce urmează a-i strînge laolaltă opera de istoric al artei (volume care, într-un tragic joc al coincidențelor, aveau să fie și primele lui cărți postume, intrate în librării la cîteva zile după despărțirea noastră de Ion Frunzetti), autorul făcea precizarea că acolo „nu aborda /.../ materia domeniilor" din care-și extrăgea „doar argumentele faptice pentru sprijinirea afirmațiilor rămase la nivelul generalității, abstracției, sintezei, discursului teoretic, planînd uneori, după formula eseului, *peste* lanurile istoriei culturii, dar nefăcîndu-și din ele ținta". Și îl anunța pe cititor că „volumele ce vor urma vor relua, analitic, amănunțit, studiul unor domenii de istoria culturii".

Ne aflăm în fața celei dintîi cărți în care demersul analitic, anunțat de Frunzetti în 1985, e exemplificat prin cîteva studii semnificative pentru ceea ce autorul lor înțelegea prin analiză. Termenul e ilustrat, de fapt, prin două procedee aparent diferite: în unele texte (de pildă în *Cum picta Aman*), cercetarea se îndreaptă, evident, spre chestiunile tehnicii picturale, în altele — spre tematică (*Pictorii și Unirea Țărilor Române*). S-ar părea, deci, că istoricul de artă se mișcă între două extremități ale metodei: la un pol, cercetarea morfologică, la celălalt — investigația de factură tematologică.

În realitate, Ion Frunzetti realiza o sinteză întemeiată pe o viziune foarte caracteristică. Într-un eseu, scris („sine aprobatione doctorum") cu o captivantă vervă polemică, în urmă cu aproape o jumătate de secol, foarte tînărul cărturar de atunci proclama unitatea artei *(Ars una)* şi denunţa comoditatea de gîndire a celor care menţin cu despotism academic dihotomii de tipul „formă-conţinut", „tehnică-inspiraţie", „semn-mesaj", „expresie-trăire", ascunzînd toate, în ultimă analiză, acelaşi dualism cu brevetul-patent al căruia *nu* ne putem mîndri" [1].

Pentru el, deci, opera de artă reprezenta o realitate estetică întru cunoaşterea căreia porneau, pe drumuri diferite, cercetători preocupaţi de stabilirea unor adevăruri parţiale. Instrumentele erau, fireşte, şi ele diferite; dar rezultatul la care aspirau istoricul şi filosoful culturii era *totalitatea*. Mai mult, descoperirea artei ca parte integrantă a unui proces complicat, cu multe faţete, care e cultura (unei epoci, unei naţii sau a întregului univers). Evident, studiile lui Frunzetti consacrate picturii româneşti a secolului al XIX-lea nu îngăduie să fie privite ca simple aplicaţii demonstrative ale unei metode; dar ele nu pot fi nici despărţite de viziunea istoric-culturală a autorului lor, configurată într-o structură pe deplin coerentă şi definită prin aceeaşi năzuinţă la totalitate.

Se poate desluşi, în ansamblul volumului de faţă, rezultatul unui demers critic consecvent orientat spre integrarea fenomenelor particulare într-un sistem istoric bine determinat. Istoria culturală, se vădeşte foarte limpede, nu era, pentru Ion Frunzetti, un şir cronologic de evenimente urmîndu-se la intervale diferite; fiecare fapt de cultură (în cazul de faţă, de istoria artei) e privit ca un element ce aparţine întregului şi participă,

---

1. Reprodus în Ion Frunzetti, *Pegas între Meduză şi Perseu*, I, Editura Meridiane, 1985, pp. 17—18.

într-o măsură mai mare sau mai mică, la declanşarea unor acţiuni cu varii consecinţe asupra întregului. Împrejurarea că sînt evocate evenimente culturale de intensităţi atît de diverse nu înseamnă că Ion Frunzetti nu acorda însemnătate criteriului valorii; dimpotrivă, acesta era decisiv şi orienta întreaga perspectivă istoric-culturală. Dar, să zicem, de la Epaminonda Bucevschi şi Trenk pînă la Szathmari şi de la acesta la Andreescu, se rînduiau determinări — de importanţă, fără îndoială, diversă — ale unui unic proces artistic din care pictura secolului al XIX-lea e numai un fragment.

E, în această viziune, semnul unei duble înrîuriri care s-a exercitat asupra gîndirii istoric-culturale a lui Ion Frunzetti. Pe de o parte, aceea — recunoscută nu o dată în convorbirile cu unii dintre cei apropiaţi — a lui August Schmarsow şi a tendinţei acestuia de a acorda arta cu sentimentul vital dominant în epocă; o viziune căreia „nimic din ceea ce e uman nu îi e străin", nici universitatea, nici teatrul, nici concertul simfonic, nici dansul şi nici stadionul (să ne amintim că Ion Frunzetti era un profund şi rafinat cunoscător al muzicii şi că a scris incitante eseuri despre coregrafie; şi, cu toate că nu ştiu să fi fost un pasionat al evenimentelor sportive, nu ignora cîtuşi de puţin prezenţa acestora în trasarea orizontului de cunoaştere a omului modern). Pe de altă parte, era şi aici un continuator, în alte planuri, ale sistemului istoric-cultural, un continuator al profesorului Vianu (cel care, cum scria Frunzetti în impresionanta dedicaţie pe primul volum al lui *Pegas*..., „l-a îndrumat spre *magisterium*"). Aceeaşi lucidă aspiraţie la totalitate, aceeaşi raţionalistă viziune integratoare, construită sub semnul neclintit al *valorii*.

Fiindcă prezenţa, între subiectele studiilor sale, a unor minori nu trebuie să deruteze: Ion Frunzetti nu era un adept al teoriei exclusiviste a „marilor cărţi", cu alte cuvinte nu credea că ansamblul istoriei culturale se împlineşte numai din excelenţe. Judecata de valoare însoţeşte întotdeauna

efortul său de arhitecturare a sistemului, dar aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin că ar fi contestat însemnătatea micilor maeștri pentru marcarea teritoriului în care s-a manifestat arta românească și oricare alta de-a lungul unei dramatice istorii a spiritului uman.

„Adevăratul umanism — spunea cîndva Tudor Vianu — e capabil ca, discernînd valorile, să recunoască faptul că ele nu s-au născut în vid, ci prin acțiunea unor personalități cu înzestrare creatoare diversă, a căror contribuție se topește în nețărmurita creație a lumii". Nu încape îndoială că Ion Frunzetti a subscris la o asemenea concluzie.

Probabil că structura vianescă a personalității lui nu se bănuia decît după ce izbuteai să-l cunoști foarte bine pe Ion Frunzetti (tot așa, poate, cum neliniștile tragice ale lui Vianu se deslușeau cu greu în statura impunător clasică a profesorului). Frunzetti a fost un febril, care a trăit cu o intensitate ce l-a mistuit, nu e de mirare, mult mai devreme decît ar fi fost drept și firesc; dar lăuntrul lui era *clasic*. A fost un clasic care, însă, n-a dobîndit niciodată certitudinea propriilor împliniri. A crezut, însă, fără nici o ezitare în valorile culturii.

Un umanist în înțelesul grav și adînc al cuvîntului, îndemnîndu-se, fără odihnă, *să construiască*. Polemica lui tăioasă era, nu încape îndoială, și o răsfrîngere a marilor nemulțumiri că, așa cum ne spunea adesea, nu a construit cît ar fi fost nevoie s-o facă. Umanismul său, hrănit dintr-o convingere fermă că tot ce s-a clădit din valorile lumii se cuvine a fi cunoscut și înțeles, s-a întors în chip logic spre semnificațiile culturii românești. Știa bine că în artele, în poezia, în muzica românească se pot afla argumentele convingătoare ale unor valori întru totul comparabile cu cele ale lumii.

Poate că s-ar potrivi acestor studii pe care Ion Frunzetti le-a dedicat unor momente ale culturi vizuale românești din veacul trecut versurile

scrise de el în 1957 (cînd nu împlinise încă 40 de ani), într-un ciclu numit de el *Plimbare prin muzeu* :

muzeul atîtea lucruri spune (cui s-asculte
s-a fost deprins) trecutul, grăitorul.
Din spusa-i fermecată cu voci și șoapte multe
Urechea mea aude-n ce-a fost, și viitorul...

DAN GRIGORESCU

PREMISELE ÎNNOIRII ARTISTICE ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ DIN PRAGUL SECOLULUI XIX

Arta primei jumătăți a secolului al XIX-lea pe teritoriul de astăzi al României marchează o etapă importantă în cultura acestei țări. În acest secol, de trecere de la un Ev Mediu întîrziat la epoca modernă, cultura și arta românească se caracterizează printr-o manifestă și programatică opoziție față de formele tradiționale ale culturii și artei feudale, ce nu mai corespundeau nevoilor de dezvoltare ale societății românești.

Semnele unui început de transformare a artei medievale românești apar încă de pe la mijlocul veacului al XVII-lea și se pot reduce, în ultimă analiză, la importanța crescîndă pe care o capătă în pictură personajul laic chiar în cadrul artei religioase. Tablourile de ctitori devin din ce în ce mai ample, niște adevărate frize, înconjurînd uneori trei din pereții pronaosului și cuprinzînd, pe lîngă fondatori și donatori, ispravnicii, zugravii, calfele și ucenicii lor.

Procesul de descompunere a societății feudale și începuturile ridicării unei clase burgheze, datorită înmulțirii breslelor și creării treptate a manufacturilor ca și datorită dezvoltării comerțului statornic în cadrul orașelor și tîrgurilor, influențează procesul de laicizare a artei religioase. Arta încetează a mai fi apanajul voievozilor și marilor boieri; modificarea relațiilor dintre clasele sociale

duce la apariția unor ctitorii aparținînd tîrgoveților și țăranilor.

E drept că, în condițiile crîncenei exploatări economice exercitate de strîngerea haraciului, în condițiile totalei lipse de securitate a acestor teritorii, necontenit parcurse de trupele Sultanului aflate în război cu alte puteri, în condițiile monopolului turcesc asupra comerțului exterior al țărilor române, dezvoltarea (exemplară) a comerțului și meșteșugurilor era de neconceput altfel decît în formele rudimentare apropiate de ale Orientului și sub semnul temerii continue de abuzurile autorității. Totuși, pe la mijlocul secolului al XVII-lea și mai ales la începutul celui de al XVIII-lea în pofida încorporării Țării Românești și Moldovei în sistemul politic și economic otoman, care se desăvîrșește, și o dată cu știrbirea autonomiei principatului Transilvaniei, încorporat acum imperiului habsburgic (care caută să catolicizeze forțat populația cu ajutorul iezuiților, provocînd un reviriment al autorității religioase), laicizarea începută în arta bisericească ortodoxă din toate trei provinciile constituie un proces în continuă creștere, fapt explicabil în ultimă instanță prin situația social-economică. Această situație e caracterizată printr-o creștere a producției și a economiei de marfă-bani, care are ca rezultat înrăutățirea situației țărănimii neiobăgite și totala aservire a brațelor de muncă iobage pentru mărirea la maximum a cantității de bunuri destinate pieții. Creșterea rezervei senioriale lărgește producția de cereale pentru schimb; apoi cultivarea unor soiuri noi de plante, defrișările de păduri pe scară largă, înmulțirea exploatărilor miniere, înmulțirea ramurilor meșteșugărești și specializarea lor, manufacturile și creșterea importanței sociale a păturilor orășenești, în sfîrșit dezvoltarea economiei monetare și lupta pe piața românească între monezi (între lira turcească, coroana austriacă și leul olandez) sînt numai o parte din aspectele procesului adînc de transformare a structurii societății din cele trei provincii. Contribuția tot mai directă a meșterilor laici orga-

nizați în bresle este un fapt, ca și modificarea treptată a caracterului învățămîntului artistic de pe lîngă mănăstiri. În școlile de zugrăvire ce încetaseră să mai fie conduse exclusiv de călugări, pe la mijlocul secolului XVII, numărul meșterilor laici ce le conduc crește în tot cursul secolului XVIII. Arta zugravilor, formați în aceste școli locale de pe lîngă mănăstiri sau pe lîngă cîte un preot înzestrat cu darul picturii, dobîndește un caracter tot mai popular. În cadrul scenelor religioase își fac loc tot mai mult elementele vieții zilnice a poporului, tratate într-un spirit cu mult mai puțin hieratic și convențional. Dintre scenele sacre pictate, unele capătă o încărcătură de semnificații cu totul noi: sentimentele de dreptate, de echitate umană și socială răbufneau în scene ca „judecata de apoi" unde se vede setea de revanșă a țărănimii crunt exploatate. Diferitele categorii de exploatatori, începînd cu vlădicii și preoții abuzivi și continuînd cu figurile întîlnite în viața zilnică, ce-și puteau găsi deghizarea în personajele scripturilor, ca „bogatul nemilostiv" ori chiar cei ce nu mai răspundeau nici unui ecou biblic, ca „morarul necinstit", „croitorul strîmb" (care fură stofa dată la croit) și „crîșmarul care toarnă apă-n vin", toate categoriile de profitori de pe urma muncii țăranului și de asupritori ai vieții lui sînt trimiși de zugravii locali de-a dreptul în iad, în focul Gheenei, acolo unde este „plîngerea și scrîșnirea dinților".

Zugravii noștri, care în tot cursul Evului Mediu, prelungit de împrejurările istorice pînă în veacul al XIX-lea, nu și-au putut găsi alt teren înzestrării lor native pentru artă decît cel spre care le-o canaliza biserica, pun în picturile murale ori în pictura catapetesmelor și icoanelor portabile, întreaga lor rîvnă către expresia estetică, dînd glas prin ele resentimentelor suscitate de nedreptatea orînduirii feudale. Paralel cu aceste reflexe ale luptei de clasă în pictura bisericească, zugravii populari glorifică pe nesimțite viața satului românesc, cu aspectul tradițional al portului bărbătesc și femeiesc, cu datinile vieții

sociale, obiceiurile străvechi de la nunți, nașteri, botezuri și înmormîntări, înfățișînd, în teme ca „nativitățile“, „adormirea Maicii Domnului“, „botezul lui Hristos“, „nunta de la Cana“ ori „plîngerea celui coborît de pe cruce“, atitudini și gesturi desprinse din observarea traiului cotidian, de o prospețime de sentiment care dă o notă mult mai realistă tonului general al zugrăviturii bisericești. Netinzînd, în fond, la altceva, decît la o mai concretă ilustrare a istoriei sacre, aceste împrumuturi de imagini din mediul înconjurător, din viața curentă, introduc lumea firescului între personajele supranaturale, umanizîndu-le, dînd privitorului, cu ajutorul elementelor desprinse din decorul traiului său de toate zilele, o versiune a dramei liturgice și a legendelor hagiografice, cu un puternic iz de realitate necontrafăcută, fără patosul convențional și fără răceala distantă a procesiunilor de simboluri hieratice ale vechii arte constantinopolitane.

Pe de altă parte, lipsa modelelor vii, faptul de a picta tot timpul „din cap“ (din memorie) și nu după natură, ia mult din firescul desenului și conferă contururilor caracterul static cerebral, al graficii infantile. Mai mult naratori decît observatori, zugravii laicizanți primitivi suplinesc, prin simbol sau convenționalism simbolic, ceea ce le lipsește ca tehnică a reproducerii lumii reale: lipsa contactului direct cu natura. Lipsa deprinderii de a desena de-a dreptul după modele vii și nu după tradiționale izvoade, denaturate prin repetiție, se traduce la ei printr-o stîngăcie care ia imaginii mare parte din veridicitate, în ciuda anumitor detalii ce surprind prin exactitatea și justețea observației. Chiar lipsit de putința de a reda, în toată amploarea ei, realitatea scenei imagiste, zugravul-povestitor nu năzuiește mai puțin decît în imaginile sacre să facă loc vieții reale, naturii înconjurătoare, mediului firesc al muncii țăranului, marcînd, prin aceasta, un pas însemnat în procesul de laicizare a picturii, fără ca pasul decisiv, adică renunțarea la subiectul religios și abordarea temelor de-a dreptul laice,

să poată fi încă făcut. Există, pe de altă parte, o categorie de imagini pictate, portretele votive, în care redarea veridică a omului viu progresează.

În primele decenii ale secolului al XIX-lea, genul care domină tînăra pictură românească de șevalet este portretul. Faptul își află explicația în spiritul nou antropocentric, ce începuse să se facă simțit, opunîndu-se spiritului medieval, teocentric, propriu artei feudale oficiale.

Dacă, așadar, istoria picturii românești pare că se identifică, aproape, pentru cîteva decenii, cu istoria unui singur gen, al portretului, dezvoltarea societății românești se va oglindi explicit în documentele portretistice rămase nouă din această perioadă. Istoria fiecărui gen — portret, compoziție (istorică ori scenă de gen), peisaj etc. — permite să se citească, în schema tematică și formula stilistică a operelor, considerate în succesiune, în timp, existența obiectivă a unor faze de dezvoltare socială, a unor trepte ale cunoașterii artistice, urcate pe rînd de oamenii epocii respective.

Formă a conștiinței sociale, arta permite reflectarea continuă, în operă, a cunoașterii de sine a societății date. Curentele artistice, stilurile, genurile preferate, sînt edificatoare pentru structura acestei conștiințe colective.

Un gen artistic își are rostul său în programul social, și de actualizarea tuturor potențelor sale, urmărită sau nu în chip conștient, depinde realizarea sau nerealizarea sarcinii ideologice a epocii.

S-ar părea că diversitatea artelor în genuri și a genurilor în formule tipice, în „motive", prin teme tipice și scheme stabile de interpretare, s-a produs tocmai pentru că fiecare categorie de opere e chemată să răspundă altei necesități spirituale a oamenilor societății care le produc.

Portretul — întîiul gen înnoit.

Adînca legătură existentă între *istoria artei* și *estetică*, unitatea funciară a *domeniului* de cerce-

tare al acestor două discipline, necesitatea unei strînse *independențe metodologice* între istorie și teorie, fundamentată prin *concepția filosofică unitară* aflată la baza viziunii asupra fenomenului artistic pe care o mărturisește atît munca istoricului de artă cît și cea a esteticianului, sînt adevăruri intrate de mult în conștiința celor ce abordează în spirit științific aceste probleme.

Considerarea artei ca fenomen de suprastructură impune descifrarea procesului evolutiv, real, delimitarea liniei de dezvoltare a artei conform cu evoluția periodizată a procesului istoric-social. Fondul general istoric pe care se desenează fenomenul artistic, realitatea socială a epocilor de-a lungul cărora se urmărește mersul înainte al acestui fenomen, interesează deopotrivă pe istoricul și pe teoreticianul artei, preocupați să înțeleagă mesajul artei din perspective diferite. Fără legarea conținutului operelor de realitatea istorico-socială a timpului în care ele sînt produse, mesajul lor rămîne criptic. Prezentarea operei de artă ca reflectare a vieții sociale, ecourile relațiilor reale și luptei de clasă din perioada respectivă, capabile a fi depistate înlăuntrul operei prin confruntarea diverselor *idealuri estetice*, specifice claselor exploatatoare sau celor exploatate, confruntare ce se produce adeseori chiar fără intenția expres formulată sau conștientă a autorului, rămînînd la modalitatea „implicațiilor", interesează în cel mai înalt grad pe cercetătorul dornic să ajungă la esența fenomenului artistic. Condiționarea social-istorică internă este esențială. Opere care se conformează idealului estetic al clasei dominante sau al claselor privilegiate, apoi opere care, dimpotrivă, vădesc aspectul protestului față de acest ideal, acreditînd idealurile diametral opuse, forjate de clasele exploatate și, în sfîrșit, opere ce, fără să exprime un protest propriu-zis, ignoră sau disprețuiesc idealurile oficiale, se pot distinge de-a lungul istoriei fiecărui gen artistic. Mai mult decît orice altceva, preferințele pentru un gen sau altul sînt importante din acest punct de vedere.

Istoria artei românești moderne începe printr-o marcată predominanță a portretisticii. Predilecția pentru portret a primilor consumatori de artă laică în țările române este lesne explicabilă și ea apare cu totul firească, dacă ne gîndim la laicizarea artei care este rezultatul transformărilor sociale din momentul în care feudalitatea în declin pune dinaintea clasei burgheze în ascensiune problema preluării unor sarcini politice necesare consolidării pozițiilor cîștigate. Aceste transformări sociale au adus pretutindeni un spirit nou, antropocentric în cultură, un spirit umanist, esențialmente scientist și laic, opus punctului de vedere teocentric și dogmatic, al vechilor instituții din orînduirea feudală, în care religia juca un rol atît de important în impunerea și menținerea ideologiei clasei dominante, acest fapt petrecîndu-se, în arta noastră, cu o întîrziere de cîteva secole față de arta Renașterii europene.

În istoria fiecărui gen, etapele descifrate odată cu parcurgerea trecutului întregii arte a unui popor sînt recognoscibile; în linii mari, periodizarea istoriei artei românești pe bazele științifice oferite de concepția materialismului istoric permite să se observe, atît în istoria *portretului* cît și în istoria *compoziției* de inspirație istorică, ori în istoria *peisajului*, de pildă, nu numai permanența anumitor jaloane de orientare, ci existența obiectivă a unor idealuri estetice, corespunzînd unor faze clar dialectice de dezvoltare. Acestea sînt mai mult decît niște simple „ipoteze de lucru“, mai mult decît niște simple împărțiri și subîmpărțiri nominale necesitate de obligațiile studiului: ele apar din ce în ce mai evident drept reale trepte, succesiv parcurse, ale cunoașterii artistice. Formă a conștiinței sociale, arta permite reflectarea continuă a cunoașterii de sine a unei societăți date, diversele ei ramuri, stiluri, curente și genuri nefiind decît mijloace de expresie a acestei conștiințe colective care se întregește treptat, în decursul vieții poporului respectiv.

Fiecare gen al artelor plastice își are istoria, rosturile și sensul său propriu. De actualitatea

tuturor potențelor lui, conștient urmărite de creatorii imaginilor artistice, depinde în mare parte realizarea programului social al artei. Dar și atunci cînd el se realizează fără deplina conștiință a autorilor, nu e mai puțin vrednic de luat în seamă. În fond, diversificarea genurilor înlăuntrul fiecărei arte s-a produs tocmai datorită faptului că de la fiecare din aceste forme de manifestare a conștiinței estetice se aștepta altceva, fiecare categorie de opere fiind chemată să răspundă altei necesități, să slujească altui scop, să încorporeze altă latură a programului ideologic, estetic și cetățenesc, implicat în procesul de creație. Nu în toate epocile, de fapt, artiștii, luați individual, sînt la fel de conștienți de implicațiile ideologice ale artei pe care o practică. Angrenați în trecut într-un tip de viață socială dinlăuntrul căreia porneau impulsuri ce-i deprindeau a vedea lumea într-un anume fel, puțini dintre ei mai erau ispitiți să spargă carapacea prejudecăților colective și să reia, în studiu, trecîndu-și în revistă problemele meseriei, toate implicațiile și adiacențele sociale ale acestor probleme, gîndindu-le din nou, pe cont propriu. O anumită rutină a gîndirii și a practicii artistice ce impune curent idealurile epocii, fără evidența opțiunii, îi ținea, cel mai adeseori, departe de asemenea preocupări teoretice. Dar, indiferent dacă ei lucrau conștient sau nu, este ca și cum totalitatea operelor produse într-o anume perioadă din istoria artelor unui popor pare să încerce a realiza fără greș, uimitor, programul unei gîndiri colective, traducînd prin imagini, cu pregnanța artei, configurația cea mai exactă a lumii resimțite și reflectate de artiști.

Portretul este unul dintre genurile care permit mai cu deosebire, dacă este urmărită evoluția de-a lungul etapelor de dezvoltare a artei, să se refacă mental, de către cel ce studiază, drumul străbătut de societatea respectivă în statornicirea treptată a conștiinței ei de sine. Între momentul apariției timide a portretului cu tendințe laicizante și a portretului laic în pictura noastră veche, medievală, și momentul încorporării de-

pline a tuturor posibilităţilor estetice şi tematice de program civic, ale genului, mai întîi prin grupul revoluţionarilor de la 1848, apoi prin Aman, prin Grigorescu, Andreescu şi Luchian, în stadiile diverse ale creării stilului specific şcoalei româneşti de pictură, etapele acestei evoluţii prezintă, fiecare în parte, caracteristici ce merită să fie cunoscute, definite şi puse în valoare, fiind întru totul edificatoare pentru progresul conştiinţei estetice explicite sau implicite, în arta românească.

De îndată ce, în arta modernă a secolului XIX, accentul nu s-a mai pus, ca în vechea artă românească, pe arhitectură, celelalte ramuri ale creaţiei artistice nemaifiind ţinute să se dezvolte doar în strictă dependenţă de ea, panoul portabil, care în trecut existase doar sub forma *icoanei*, capătă o importanţă tot mai mare, şi în pictura realizată pe lemnul sau pînza acestor prime „tablouri" se înregistrează elementele înnoirii, ale spiritului laicizant ce pătrunsese şi în arta picturii murale în secolul XVIII, ba încă se înregistrează aici, cum era şi de aşteptat, cu mult mai multă putere decît în pictura murală, al cărei progres ideologic era, în continuare, cel opus acestor tendinţe progresiste.

Punctul de vedere curent în legătură cu un panou portabil, la începuturile educării gustului artistic, asimilează acest obiect atîrnat pe perete cu o fereastră, în cadrul căreia văzul găseşte deschiderea necesară către spaţiul unei *„privelişti"* ori către un *„spectacol"*. Protagoniştii unei scene, întinderea unui peisaj, structura unui interior de locuinţă etc., par iniţial a fi oferite ochiului naiv al celui ce ia pentru prima dată contact cu un tablou, ca înrămate în cerceveaua unui geam cu deschidere către acest „subiect literar" al operei. Cuceririle Renaşterii, cu redarea iluzionistică a structurii concave a spaţiului în care apar obiectele, cu relieful lor ce le face convexe şi însuşirea treptată a mijloacelor de reprezentare a celei de a treia dimensiuni în cele două, ale planului panoului, favorizează această naivă concepţie a „tabloului-fereastră". Ideea „spectacolului pic-

turii" se menține, de fapt, la toate nivelurile conștiinței estetice și este de înțeles că prin intermediul ei se deșteaptă această conștiință cînd e vorba de artele plastice. „Instrument al luării spirituale în posesie a lumii", cum era considerat văzul omenesc de către artiștii Renașterii, de un da Vinci, este normal ca prima treaptă a acestei luări în posesie să fie un fel de *inventariere* a obiectelor, asupra cărora văzul se extinde într-o singură privire, o recunoaștere a lumii obiective știute.

Identitatea obiectului cu sine însuși apare ca prima treaptă de urcat. „Tabloul-spectacol" o pășește. Nu întotdeauna spre mai sus. De neînlocuit prin arta cuvîntului, „spectacolul picturii" reduce prin imagini și comunică multora însă, o dată cu obiectul din lumea reală, recunoscut de privitor, gîndirea și simțirea artistului în legătură cu acesta. Adeseori chiar, luăm cunoștință perfectă de ideile și sentimentele noastre proprii prin intermediul artei, și accentul de valoare pus de un artist asupra porțiunii din lumea reală pe care o selecționează ni se impune ca fiind propria noastră valorificare a acestei porțiuni, ori ne trezește, prin contrast, după caz, emoții și gînduri opuse celor formulate în imagine.

Clasificarea tradițională a genurilor artistice se face, ca și în literatură, mai întîi după „spectacolul" oferit de operă, adică după „subiectul literar" al artei. În pictură, deosebirea tradițională pe care academiștii tuturor timpurilor au făcut-o între compoziția istorică ori mitologico-religioasă, compoziție de gen, portret, nud, peisaj și natură moartă, are drept fundament această clasificare a „spectacolelor" posibile, de înglobat într-un panou. „Genurile" impun operei condiții precise. Cel portretistic impune picturii un „spectacol" destul de puțin divers. Ca „subiect literar" al operelor, portretul este destul de rigid. Constrîngerea exercitată de modelul portretizat asupra pictorului se manifestă aici mai cu putere decît în cazul altor „spectacole". Este, poate, de aceea, mult mai grăitoare tipologia formelor suc-

cesive de portret decît tipologia formelor de constituire ale altor genuri de-a lungul epocilor. „Libertatea“ pe care și-o poate lua pictorul față de constrîngerea „spectacolului“ este, în cazul portretului, mult mai mică decît în cazul peisajului, nudului și naturii moarte, de pildă, pentru simplul motiv că modelul real al unui portret este de obicei și comanditarul lui, beneficiarul de care depinde ca opera să fie sau nu acceptată, și prin urmare ideea pe care și-o face despre sine personajul respectiv joacă un rol în constituirea imaginii. Transcrierea prin portret a idealului etic și estetic al unei clase și al unei epoci este, de aceea, directă, nemijlocită. Ideea despre sine a patricianului antic portretizat se traduce în atitudini, în amploarea draperiilor togei, după cum idealul de evlavie și de impură, falsă umilință creștină, adoptat de medievalul aristocrat se traduce în atitudinile pioase pe care i le atribuie pictorul, prezentîndu-l umil, covîrșit de respectul transcendentului, așa cum „se cuvenea“ să fie, chiar dacă în viața reală el se putea comporta cu totul altfel. Anumite „scheme vizuale“ se propagă într-o epocă de la pictor la pictor, și este clar că simetria tiranică, frontalitatea rigidă a portretelor de ctitori, juxtapuși în compoziție în felul în care se juxtapuneau (la același nivel toți cei de un rang), corespunde, în ierarhia teoretică și în lumea cu structură teocentrică, altui sentiment al valorii omului decît disimetria îndrăzneață a portretelor de Renaștere italiană, în care fiecare potentat și condotier, îmbibat de orgoliu prometeic, se „proiectează“ pe sine însuși într-o atitudine retorică, cu gesturi edificatoare, provenite din practica vieții de curte; demiurg, fiecare individ produs de noul umanism se vrea portretizat ca atare, și dacă în Evul Mediu era glorificat doar ca o încarnație a logosului, acum el însuși este un soi de logos, rege al naturii prin faptul că e dotat cu rațiune și voință proprie.

Peste tot în Europa, prima formă de manifestare a spiritului laic în artă a fost genul portretistic, practicarea și difuzarea lui corespunzînd cu redeșteptarea sentimentului valorii și demnității

persoanei umane, anulată de religie ori cu protestul luciferic împotriva „ordinei divine", compromise.

Izolarea imaginii omenești din contextul scenic ca o subordonare, în compozițiile religioase, este o operație ce nu se putea face decît în condițiile creşterii în importanță a omului, sporului său de conştiință a valorii proprii, a răsturnării concepției medievale a netrebniciei omeneşti ce decurgea din mitul păcatului originar.

Portretul nu este altceva decît primul rezultat al acestei izolări a omului, act de orgoliu prometeic, propriu umanismului.

Al doilea rezultat este compoziția cu subiect laic, unde „portretul" este implicat la modul elementului component, în context sintactic mai larg.

Pictarea relațiilor dintre personagiile ce apar în portretele colective devine posibilă în momentul în care, ideologicește, ele nu mai sînt juxtapuse, nu mai sînt puse pe același plan al valorii. După glorificarea existențelor individuale ca atare, corespunzînd individualismului burghez, aceste individualități încep să fie definite și prin relațiile dintre ele. Faptul fusese cu neputință de conceput în arta medievală, cînd „creaturile" al căror suport valoric era divinitatea, ele neexistînd axiologic decît prin Dumnezeu, nu puteau avea între ele relații care să merite a fi caracterizate în pictură, toate relațiile reducîndu-se la cea unică, cu cerul.

Inexistența unei durabile și sigure prosperități tîrgovețe în orașele românești din sudul și răsăritul Carpaților, tot timpul cît regimul de jaf al dominației otomane a împiedicat băștinașilor valorificarea bogățiilor naturale ale țărilor române (primejduind continuu avutul și viața însăși a transmițătorului de bunuri materiale — tîrgovețul negustor, ca și a producătorului meșteșugar ori țăran), lipsa securității economice, interzic artei să descindă prea curînd din înaltul palatelor domnești sau dintre zidurile de mănăstiri fortificate unde se refugiase, și fac să întîrzie cu secole fenomenul Renașterii artistice, care ar fi adus

cultura românească la nivelul celei europene contemporane.

Antecedentele portretului laic în Evul Mediu românesc.

În mediul curților domnești și în mănăstiri, centrele înseși ale vieții sociale, cînd la noi, ca peste tot în lumea medievală, forma de conștiință socială care este arta nu putea avea altă coloratură decît cea a ideologiei dominante în orînduirea feudală, cu o puternică notă teologală și dogmatică, apariția portretului laic, cu implicațiile lui ideologice ce-l leagă de conștiința demnității umane și de ideea valorii de neînlocuit a fiecărui om, era în țările române de neconceput. O artă bisericească, hieroglifică aproape, simbol cu rost de propagare și consemnare a mentalității feudale, în care insul are un loc nu prea glorios, ori chiar umil, prestabilit prin voința divină, nu putea favoriza dezvoltarea genului portretistic. Totuși, ar fi o greșeală să socotim că persoana umană singularizată, desprinsă din grupul social pe care-l reprezenta, n-a putut apărea în arta medievală românească sub nici un motiv. Este probabil că și Ștefan, zugravul lui Alexandru cel Bun, pe care voievodul, la anul 1425, îl „miluia“ cu patru sate pe Miletin, împodobise construcțiile domnești cu decorații similare celor despre care ne-au rămas mărturii mai tîrziu, iar Toma, faimosul „zograph de Chochavia“ (Suceava), om de casă al lui Petru Rareș, ca și urmașii săi din „frăția de zugravi“ („Zugrovskoe bratstvo“) ai aceleiași cetăți (prin 1570), știau și ei să facă ceea ce cronica lui Nicolae Costin ne spune că realizaseră zugravii lui Despot Vodă Eraclidul în casa de la Suceava unde acest învingător al lui Lăpușneanu (la 1561) ținuse să se împodobească pereții cu o „scrisoare“ (pictură) în care să se vadă „războiul lui Despot cu Alexandru Vodă, *chipurile căpitanilor osăbi de a domnilor*, cu mare meșteșug scrise, *chipurile batmanilor*

anume: care zugrăvitură și scrisoare cu vremea pe urmă au căzut și s-au șters..."

Fraza cronicarului nu ne permite să decidem dacă aceste portrete individualizate — pe care unii contemporani le localizează într-o altă casă a lui Despot, la Iași — erau integrate în compozițiile reprezentînd scene de luptă, sau separate de ele, portrete propriu-zise. Aceasta încurcă puțin socotelile. Nu putem încă trage o concluzie asupra momentului apariției primelor rudimente ale genului portretistic la noi.

Existența portretului propriu-zis, și nu numai a preocupării de a portretiza personagiile componente ale unei scene istorice, izolarea persoanei umane din contextul scenic, faza inițială a genului, ne este totuși atestată la o dată apropiată de cronica polono-italiană a lui Matei Strykowski, ambasadorul regelui Poloniei, care, la 1574—1575, în palatul lui Alexandru al III-lea Mușat, semnalează că se află „pe peretele etacului princiar" un portret al lui Ștefan cel Mare cu coroană și sceptru. Nici de data aceasta nu avem date foarte precise. Nu știm dacă e vorba de o pictură murală sau de un panou portabil, lemn sau pînză. Pentru noi, indiferent dacă pe un perete al palatului domnesc era zugrăvită o frescă sau fusese plasat un panou de șevalet, importante sînt amănuntele: „cu coroană și sceptru". Prezența acestor însemne ne indică cu precizie că e vorba de ceva care poate trece drept un „portret de aparat", cu rost ideologic cel puțin. Similar celor din Apus? Ținînd de arta monumentală de tradiție bizantină? Greu de spus astăzi, cînd aceste opere au dispărut! Socotim, totuși, foarte posibil ca și un panou portabil, pictat în stilul artei laice de șevalet din Apusul Europei, să fi existat în casa domnească, în ultimul sfert al secolului XVI, cînd abia cîteva decenii mai tîrziu, către mijlocul veacului XVII, obiceiul familiei domnilor de a se face portretizați pe panouri portabile de șevalet părea încetățenit.

Fapt este că a servit într-o ocazie, cum este propunerea de căsătorie pe care Vasile Lupu o face la 1643 pentru fiica sa, Ruxandra, principelui Gheorghe I Rakoczy al Ardealului, al cărui mezin, Sigismund, era pețit. Ambasadei lui Toma Stolnicul i s-a dat să ducă la curtea ardeleană un portret al domniței. Era gestul firesc pe care-l găsea util voievodul moldovean dornic de încuscrire. Încă o dată, informația contemporană, categorică de astă dată, nu ne lasă totuși să întrevedem stilul, tehnica, materialul și dimensiunile portretului, dar este sigur că este vorba de un portret laic, de șevalet. Frumoasa domniță era suficient să fi fost pictată în spirit realist, cu aspect asemănător, în stilul miniaturii orientale sau a portretelor laice occidentale, ca să tenteze un prinț ardelean care ar fi fost nedumerit și chiar speriat, poate, de rigiditatea hieratică impusă de canoanele tradiției bizantine, dacă i s-ar fi trimis un portret idealizat, rigid, hieratic, în acest stil. Din existența portretelor brodate, într-o formă artistică atît de înaltă, cum sînt cele ale Doamnei Tudosca, soția lui Vasile Lupu, pe drept cuvînt s-a tras concluzia că, la epoca respectivă, „existența portretelor pictate, osebit de tablourile votive, nu poate surprinde".

Din epoca brâncovenească ni se păstrează primul portret de aparat cunoscut azi la noi, de un stil apropiat, ca factură, celor apusene executate în Transilvania, cu care principele valah întreținea legături atît de strînse; este o lucrare semnificativă pentru epocă, executată în ulei, pe pînză, nesemnată dar datată și cu un epigraf latin: „Constantin Brankovan Supremus Valachiae Transalpinae Princeps, setatis 42, anno Domini 1696", și este în același timp unica pictură istorică de șevalet de la finele secolului XVII care ni s-a păstrat (astăzi în colecția Muzeului de artă al României). Însuși faptul că inscripția numește Țara Românească „Valachia Transalpină", ar putea fi un semn că autorul ei se situa de cealaltă parte a munților, așa

cum ne-ar face să presupunem şi stilul. Lucrare de meşter provincial, (cum erau cei doi din Braşovul sau din Sibiul unde-şi comandase Brâncoveanul argintăria din care ni s-au păstrat unele exemplare), fără un desen corect din toate punctele de vedere, cu stîngăcii de proiectare a volumelor în plan şi de construcţie a trunchiului ce pare că se menţine într-un echilibru precar, gata să cadă pe spate (căci deşi se sprijină, cu mîna dreaptă, ca şi cu stînga, în faţă, nu e aplecat înainte) şi cu mici erori de anatomie (amplasamentul prea sus al urechii ca şi forma ei, naiv redată), cu racursiuri naive (mîna dreaptă prea lungă de la cot spre palmă) şi o perspectivă a volumelor geometrice în spaţiu destul de curioasă (masa văzută de sus cu coroana princiară redată frontal), portretul domnitorului muntean denotă, în întregul lui, tradiţia occidentală a picturii în ulei, preocupată de densitatea materială a volumelor, de valoarea tactilă a materialelor diverse, — stofe, mătăsuri, blană, metal, cu reflexe somptuoase, captate de podoabele scumpe, în ciuda eclerajului convenţional, nedecis, ezitant, ce se relevă şi din clarobscurul naiv, realizat pe fiecare porţiune de pînză în alt fel. Cît priveşte individualizarea figurii, lucrul cel mai important atunci cînd e vorba de un portret adevărat ca acesta, ea pare urmărită cu deosebit interes, nici una din trăsăturile pe care i le cunoaştem Brâncoveanului din medaliile şi gravurile contemporane nefiind aici alterată, ba chiar aducîndu-ni-se, prin culoare, precizări. Urmare a Renaşterii, barocul transilvănean îşi trimite, astfel, peste Carpaţi, nu numai exemplarele de artă somptuară, ci şi pe cele de artă figurativă, într-un moment în care ambiţiile politice ale luminatului principe (acuzat de a fi rîvnit autonomia), ca şi preferinţele lui estetice, tindeau să reintegreze teritorial cultura românească în cea europeană, de care o ţinuseră departe secolele jugului otoman prelungit peste măsură. În cazul în care veacul al XVIII-lea românesc n-ar fi cunoscut, prin fanarioţi, recrudescenţa influenţei orientale, greceşti în speţă

şi constantinopolitane, renaşterea noastră artistică s-ar fi produs poate atunci, sub semnul artei baroce, artă de mare vitalitate a formelor, fapt care ar fi dat, de bună seamă, cu totul altă îndrumare artei româneşti. E destul să urmărim manifestările portretisticii de tip renascentist ale artei croaţilor şi slovenilor sau moravilor, boemilor, deşteptaţi la noul stil în secolele XVII sau XVIII, ca şi ruşii.

Este regretabil că fresca de la palatul brâncovenesc de la Mogoşoaia, ce mai putea fi încă parţial văzută acum un secol, în 1854—1855, cînd se reedita cronica vel-logofătului Radu Greceanu, „Viaţa lui Constantin Vodă Brâncoveanu", în care această pictură istorică e pomenită cu lux de amănunte, astăzi e de nereconstituit, nici măcar mintal. Pereţii şi tavanul uneia din încăperile palatului, înălţat la 1702, primeau, după vizita din 1703 a domnitorului la Adrianopole, zugrăvituri „al fresco" înfăţişînd etapele călătoriei, întîlnirea cu sultanul, serbările întoarcerii, audienţele, în vreme ce altă sală, boltită, era pictată cu busturile Basarabilor şi înaintaşilor familiei Brâncoveanu, „valoroasă operă veche", cum s-a spus, care s-a găsit a fi pe placul călătorului austriac F. J. Sulzer, neputînd fi, deci, lucrată într-un stil prea depărtat de ceea ce se vedea în a doua jumătate a veacului XVIII, în Viena Spätbarok-ului, adică într-un spirit apropiat mai mult de al picturii occidentale decît de tradiţia bizantină a Ţării Româneşti. Dacă busturile Basarabilor şi Brîncovenilor erau asemănătoare cu portretul de aparat de la 1696, analizat mai sus, ele puteau, pe drept cuvînt, să fie citate, în cazul că ni s-ar fi păstrat, printre operele portretistice de factură nouă, laică. Este probabil că erau doar elemente de pictură decorativ-monumentală şi că valoarea lor documentar-istorică se eclipsa în faţa funcţiei lor de *monument:* pentru propriul său portret, ca şi pentru scenele din istoria domniei sale, pictate aici, voievodul putea avea alte exigenţe decît pentru rememorarea unor strămoşi pe care nu-i

cunoscuse, ale căror chipuri nu avea de ce le dori acum mai „realist“, altfel decît le putea imagina un pictor, dornic doar să sublinieze, prin caracterul festiv al reprezentării, magnificiența lor trecută, ale cărei splendori se răsfrîngeau asupra ilustrului descendent. Așadar, aceste „busturi“ se poate să nu fi fost chiar portrete, în adevărata accepție a cuvîntului, ci mai curînd efigii, imaginar convenționale, conceptual statornicite, cu o semnificație ideologică mai apropiată de a portretului tradițional de ctitor din pictura bisericească decît de sensul programatic al portretului modern, fie el și „de aparat“. În fond, portretul de aparat, chiar dacă insistă mai mult asupra laturii sociale a personajului reprezentat, asupra rangului său în ierarhiile lumești, asupra importanței și „meritelor“ lui obștești, trecînd sub semnul tăcerii sau lăsînd într-o surdină voită elementele fizionomice prea particularizante, revelatoare pentru realități de ordin moral, care, în reflex fizic, i-ar putea deturna imaginea către grotesc și l-ar populariza, astfel, într-un mod cu totul altul decît cel dorit, este totuși atent la o asemănare fizică de un grad înaintat, chiar cînd figura e „flatată“, și nu se poate uita că temeiul real al acestui chip este modelul viu, de la observarea căruia se pornește, chiar cînd ea e depășită de interpretare. E drept că pictorii oficiali ai curților regale și imperiale, ca Marten Meytens, austriacul-flamand de la curtea Mariei Thereza, sau Maurice Quentin de la Tour, pictorul lui Ludovic al XV-lea, s-au ilustrat mai curînd prin schițele spontane în pastel, cretă sau chiar în eboșe în ulei, realizate ca studiu prealabil, decît prin fastidioasele și fad-pretențioasele portrete finite în care marionetei regale, veșnic la fel de solemn împopoțonate, i se schimba doar masca. Totuși, înfrumusețarea *realității* nu se poate realiza decît avînd drept punct de plecare *realitatea* și un grad de realitate presupune orice imagine, oricît e de flatată.

Portretul de aparat de factură occidentală are prea puține puncte comune cu portretul de

ctitor din pictura de tradiţie bizantină, practicată în ţările române, ca în oricare din teritoriile cu populaţie ortodoxă.

Caz aparte în istoria artei orientului creştin, portretul de ctitor reprezintă singurul prilej în care un personaj din afara bisericii apare în biserică, investit cu însemnele nobleţei rezervate sfîntului sau personagiului divin. Rolul portretului votiv de ctitor în pictura Răsăritului european este transmiterea către posteritate a chipului unei persoane oferite spre memorie veşnică urmaşilor, datorită unor „merite spirituale“, presupuse sau de-a dreptul afirmate, în raport cu care înfăţişarea modelului real poate fi chiar ignorată, în orice caz idealizată pînă la asimilarea în grad cu sfinţii.

Atitudinile personagiilor în portretele de ctitori sînt convenţionale, ca şi ale portretului de aparat. Ctitorii sînt, însă, pictaţi de cele mai multe ori chiar în biserica destinată să le servească drept lăcaş de veci, în propriile lor necropole, în vreme ce oficialii din portretele de aparat caută să-şi impresioneze *contemporanii* prin ceea ce-i deosebeşte de măsura comună a oamenilor. Voievozii şi familiile lor sau marii feudali, atunci cînd apar portretizaţi drept ctitori, îşi plasează înlăuntrul ctitoriei portretul, mai mult pentru posteritate, căreia se cade să-i impună, prin latura pozitiv-spirituală a acţiunilor lor terestre, dată uitării în amănuntele triviale ale vieţii de fiecare zi, cum e dat uitării, în bună parte a cazurilor, şi aspectul lor fizionomic real. Poziţia de „uns al Domnului“ pe care o are voievodul şi privilegiile de drept divin ale celor de o seamă cu el sau deţinîndu-şi rangurile de la voia lui sînt, mai curînd decît personalitatea lor reală, concretă, puse în evidenţă. În cadrul artei simbolice care este pictura religioasă bizantină, reflex al concepţiei dogmatice teologale conform căreia adevărul realităţii concrete este „*neadevărat*“, domeniul efemerului neputînd pretinde niciodată privilegiile domeniului „absolutului“ către „adevărul“ căruia se orientează mentalitatea teistă, portretul

unui personaj „nonsanctus" nu putea fi acceptat decît cu condiția „absolutizării" lui, a renunțării la „rangul damnat" al cărnii, decăzută prin „păcatul originar", și a spiritualizării lui. Metafora plastică prin care se subliniază intrarea personagiului în sfera exigențelor legendare, primirea lui în adevărata istorie, cea sacră și, implicit, în „cetatea divinității", folosește schematizarea hieratică, tipizarea spiritualizantă și programatic-idealizatoare, alungirea trupurilor a căror anatomie este de regulă escamotată sub veşmintele, monumentale ca linie și uneori zăpăcitor de bogat ornamentate ca suprafață decorativă. Imaginile de ctitori nu sînt gîndite ca *documente*, ci ca *monumente* și, dacă au adeseori și o valoare documentară, aceasta este datorată minuțiozității de detaliu, vestimentar mai curînd, decît altor calități. Rostul spiritual al imaginii de ctitor, așa cum e concepută ea la origine, s-ar simți de cele mai multe ori chiar stingherit de o prea mare apropiere de viață care, inițial, este în chip voit evitată, chiar dacă ea începe cu încetul să se impună.

Pe măsură, însă, ce arta murală renunță la autoritatea ei aulică, aspectul, la început voit „supraumam", al figurilor ascetice, cu trăsături emaciate de fervoare și cu ochi mari, extatici, începe să dispară. Umanizarea chipului de ctitor se petrece, în portretul votiv bisericesc, în chip firesc, mai întîi prin schimbarea idealului etic și estetic al clasei care zidește lăcașurile acestea „pentru pomenirea numelui în veci".

Atunci cînd, în urma modificărilor relațiilor dintre clase datorită înmulțirii breslelor și creării treptate a atelierelor manufacturiere, ca și dezvoltării comerțului statornic în tîrguri și orașe, mentalitatea laică dobîndește teren în artă, o dată cu aceasta se schimbă și caracterul portretului votiv de ctitor. Mai întîi, sub raport tematic, are loc un aport de fel neglijabil: personajul reprezentat încetează să fie în chip uniform domn sau boier de viță, ctitorii putînd, în această epocă, să-și permită să fie și reprezentanții altor clase,

mici boieri, ori chiar negustori sau chiar, în fine, ţăranii. Introducerea omului din popor în rîndurile oamenilor reprezentativi, vrednici de a fi portretizaţi, aduce o înnoire a portretului votiv. Un spor de elemente de observaţie realistă poate fi constatat imediat, poate tocmai datorită faptului că aceşti noi ctitori, fără privilegii de clasă, n-aveau nevoie să-şi justifice, printr-un anume fel de portret moral, faptul de a nu deţine aceleaşi privilegii ca „nedajdicii" scutiţi de bir.

Fenomenul acesta, al portretizării ctitorilor negustori şi ţărani, este un semn al înnoirii generale a mentalităţii, dar este, totuşi, departe de a marca, în problema ce ne preocupă, o etapă nouă, o declanşare a interesului pentru genul portretistic în pictură. Însuşi faptul că noii îmbogăţiţi nu găsesc alte forme de manifestare a puterii lor economice decît cele puse la dispoziţie de cadrele strict codificate ale vieţii feudale, dovedeşte că e vorba doar de o diversificare a regulilor iniţiale, nu de crearea altora, noi. În portretele ctitorilor ţărani, cum e vestita frescă a bisericii din Urşani (sec. XVIII), unde paisprezece personaje, bărbaţi şi femei, apar îmbrăcate ţărăneşte, în frumoasele lor costume populare de duminică, descrise cu minuţiozitate, de o nobleţe cu nimic mai prejos de cea a veşmintelor curtene, rigiditatea impusă de stilul bisericesc de tradiţie bizantină se menţine în bună parte în atitudini şi gesturi, cum era şi firesc, un ctitor fiind un ctitor şi, indiferent de clasă, vrînd să-şi sublinieze pioşenia. Există, totuşi, o categorie de portrete votive în care redarea veridică a omului viu progresează: autoportretele zugravilor şi portretele calfelor şi ajutoarelor acestora, ucenicii. Ele s-au introdus în pictura murală bisericească a românilor în secolul al XVII-lea, pe cît se ştie azi înfăţişează meşterii, cîteodată chiar în atitudini care să amintească exercitarea meseriei lor; pensula şi ulcica de vopsea, ori mistria cu care se netezeşte peretele umed, preparat să primească pigmentul, fac parte din recuzita de rigoare. Tematic, categoria înfăţişată reprezintă acelaşi pro

ces de extindere a cadrelor stricte, feudale, care rezervau sfîntului ori omului cu „merite religioase" privilegiul de a figura ca personaj de pictură. Ca factură tipologică, figura umană apare acum la proporțiile anatomice normale, fără alungirile de altădată, fără modulările expresioniste bizantine, nejustificate decît de dorința de a acorda corpurilor o monumentalitate căutată, înnobilîndu-le. Sub raportul individualizării chipurilor, meșterii apar neidealizați și neflatați, modești, fără ifose pioase, așa cum erau în viața reală, oameni din popor, simpli, blajini și muncitori, mult mai puțin dornici de a fi slujitori cu orice chip ai bisericii decît gospodari ai propriei lor munci. Figura lor redă, neștirbită, sănătatea și robustețea morală și fizică a poporului muncitor. O mai exactă reproducere a construcției reale a capetelor, îmbinarea mușchilor feței pe oase, moliciunea obrajilor, oblicitatea arcadelor, liniile mai unghiulare sau mai curbe ale nasurilor, văzute în proiecție perspectivă, din trei sferturi, buzele, mai cărnoase sau mai supte, pieptănătura, mustățile, amănuntele vestimentare și ansamblul costumelor din regiune și din epocă, sînt aici studiate cu atenție și cu dragoste pentru observația concretului. Fidelitatea și sinceritatea viziunii este remarcabilă. Veridicitatea acestor adevărate portrete, ca și a celor ce reprezintă alți meșteri decît zugravii, zidari, vătafi de șantiere etc., este o probă vie a progresului realismului în pictura bisericească pornită pe drumul laicizării, dar care nu înfrînge încă, în vreun fel, cadrul tradițional al picturii murale religioase, nu contravine programului general tematic al ansamblului. *Funcția* pentru care a fost conceput un asemenea portret decide conținutul pe care el îl va transmite privitorului și această funcție este apropiată de aceea a portretului de ctitor. În diferența de funcție socială pe care o au de împlinit un portret votiv, pe de o parte, și un portret laic de șevalet, pe de altă parte, stă cheia distanței stilistice dintre aceste două tipuri de pictură portretistică, prima fiind caracteristică orîndueririi feudale, a doua orîn-

duirii burgheze. Portretul votiv se adresează altor resorturi interioare ale privitorului și cu alte intenții decît portretul laic. E diferența dintre eroul de epopee și eroul de roman.

Tranziția spre portretul laic la începuturile realismului

Încă la zugravii veacului XVIII, în decorația monumentală a interioarelor de biserică, o dată cu accentuarea spiritului narativ al picturii religioase și cu alunecarea ei spre un soi de pitoresc de tip local, ce demonstrează într-un fel neașteptat o transformare a mentalității față de formulele trecutului artei medievale românești, portretul începe să capete o semnificație în sine și reprezentarea chipului uman nu se mai produce doar ca imagine a omului integrat în contextul scenic al compoziției. Logica iconografică a ansamblului, care-și subordonase în trecut apariția oricărui chip omenesc în arta religioasă, înglobîndu-l cu sensuri precise în afabulație, devine mai puțin riguroasă, persoana umană începînd să fie reprezentată și izolat. Ilustrînd ultima etapă din evoluția picturii medievale bisericești, arta iconarilor secolului XVIII și arta zugravilor autohtoni aparținînd centrelor artistice locale, produce unele exemplare semnificative,punctul de plecare nimerit pentru procesul trecerii apropiate de la o artă cu caracter pur religios la arta religioasă laicizantă, mai întîi, apoi la arta laică, la pictura modernă de șevalet.

Personajul pozitiv integrat în compozițiile sacre este, de obicei, fie sfîntul, fie una din figurile centrale ale mitologiei creștine, apostol, evanghelist, profet, membru al sfintei familii ori înger sau arhanghel. În afară de acești protagoniști ai scenelor, mai apar „figuri mobilante", adică figuri al căror rost este să întregească fie compoziția decorativă, fie anecdotica, sensul afabulației cerînd adesea reprezentarea unui număr mai mare de persoane. Pentru personajele pozitive, compoziția religioasă folosește prototipuri consacrate, tipuri ideale prestabilite; pentru cele ne-

gative însă, particularizarea trăsăturilor chipului uman, ce se cere individualizat în funcție de un caracter dominant, merge, de obicei, pe linia caricaturalului celui mai convențional. În interpretările pe care și le permit zugravii autohtoni ce îndrăgesc din ce în ce mai mult scenele care, ca „judecata din urmă" sau ca „apocalipsa" (în secolul XVIII prelungit într-o bună parte în al XIX-lea), permit exprimarea poziției lor de clasă, individualizările grotești abundă în chipurile „mîncătorilor statului", exploatatorii, asupritorii, profitorii particulari și strîngătorii de biruri oficiali, reprezentați printre păcătoșii condamnați la munci grele. Idealul frumuseții morale întruchipat în personajele sacre, ca și realitatea fizică și morală a caracterelor negative ce se manifestă la tipurile individualizate grotesc din rațiuni didactice, fără o prea mare preocupare de veracitate și forță de particularizare reală a figurilor, se exprimă în cazul acestei pseudo-portretistici tipologice prin formularea mai curînd a categorialului decît printr-o adevărată îndrăgire a redării individului în ceea ce are el specific și cu adevărat individual.

Abia atunci cînd prototipurile consacrate vor putea fi înlocuite cu modele vii, surprinderea însăși a vieții, în realitatea concretă a aspectului fiecărui personaj, va fi de așteptat, căutarea veracității avînd drept sprijin cunoașterea mai aprofundată a naturii, disprețuită de concepția dogmatică teologală, dar reabilitată de bunul simț popular.

Pierzîndu-și în bună parte caracterul teologal, decorul mural al bisericilor — mai ales cînd ele nu sînt necropole domnești ci ctitorii ale micii boierimi, biserici de hram al negustorimii, meșteșugarilor sau chiar țăranilor —, cîștigă în ceea ce privește programul tematic și ideologic, chiar dacă pierde în valoare artistică, datorită faptului că noii ctitori se adresează unor zugravi de ateliere periferice, mai puțin experimentați, artiști de-a doua mînă, sau chiar calfe. Pitorescul sporit al zugrăviturilor acestora, de filiație populară, tinde să acrediteze, de asemenea, sensul îndrăgirii

concretului, la a cărui studiere și redare incită exemplul lor. Zugravii laicizanți ca aceia ce semnează Constantin și Ion din Brașov, sînt citați în textele mai recente de istoria artei noastre medievale pentru meritul de a fi reușit să exprime, „într-un ansamblu iconografic încă tradițional, tratat în stilul înflorit al unei picturi cvasi-populare, susținut pe vii și armonioase tonuri de culori..., o adevărată satiră la adresa boierului de țară". Ei au găsit la „îndemînă, în mediul sănătos al populației rurale locale, modele pentru reprezentarea Evei torcînd și a lui Adam la munca cîmpului... și fac vădit aluzie, în pildele bogatului și a săracului Lazăr ori a bogatului căruia i-a rodit țarina, la unul dintre puternicii și înstăriții stăpîni ai satului, ai munților și pămînturilor, ... cocoțat pe înaltul său jilț, ridicat pe trepte, gras peste fire, în costumul său boieresc încins cu brîu peste trupul gros...".

Comentatorul acestei opere propune să se identifice acest tip de personaj negativ individualizat în chip grotesc de zugravul popular, cu „unul dintre descendenții înstăriți ai unei familii de curînd boierite", subliniind în continuare „sinceritatea și fidelitatea cu care a reușit (zugravul) să redea chiar și cele mai crude trăsături ale realității", ceea ce „ridică pictura respectivă cu mult peste nivelul simplelor încercări ale unor teme legate de programatica unui ansamblu cu caracter religios".

Remarcabilă „prin buna calitate a portretelor" este pictura grupului de zugravi din regiunea Craiovei conduși de Popa Mihai, care, dimpreună cu diaconii Radu și Matei, creează la începutul secolului XIX o adevărată școală de zugrăvie cu centrul la Tg. Jiu.

Autoportretul ierodiaconului Radu, de pildă, de la Cartin, pare să nu fie decît o replică tîrzie și destul de provincială a vestitului autoportret de la biserica din Bordești, în care Pîrvu-Mutu (1657—1735), cel mai însemnat zugrav al epocii brîncovenești, s-a înfățișat alături de tovarășul său Radu-Zugravu într-o imagine individualizată,

plină de veracitate realistă, care rămîne pentru pictura acestei epoci un fel de prototip al portretului votiv de meşter. Este semnificativ faptul că aceste portrete votive, de un pronunţat sentiment laic, devin din ce în ce mai importante, ocupînd un loc tot mai însemnat în preocupările zugravilor veacului al XVIII-lea, tocmai într-o perioadă din istoria artei vechi româneşti în care pictura religioasă — stereotipizată şi mecanizată cu putere de invenţia compoziţională şi iconografică — pierde sub raport artistic din valoarea ei, cîndva strălucită, rămînînd în bună parte vidată efectiv de conţinutul religios, pe care continuă însă să-l mimeze din rutină şi din obligaţie, căpătînd un din ce în ce mai vădit caracter formal. Dacă nu toate portretele de acest soi pot pretinde a se ridica pînă la valoarea artistică propriu-zisă, nu e mai puţin adevărat că fenomenul, în bloc, al dezvoltării portretului votiv pe o linie derivată (nu de ctitor feudal, care e linia principală, ci de artist sau artizan, de meşter, membru al unei clase productive, om din popor), este unul din simptomele cele mai semnificative ale nevoii de transformare resimţite de pictura românească, ale necesităţii ei de a-şi schimba obiectivele şi caracterul, de a deveni, din mijloc de propagare a mentalităţii aristocratice şi de justificare a menţinerii relaţiilor feudale, mijloc de glorificare a valorii persoanei umane şi, în special, a valorii reprezentanţilor claselor productive, oamenilor din popor din rîndul cărora se ridicau în această vreme elementele ce vor tinde, către mijlocul secolului XIX, să înfăptuiască revoluţia burghezo-democratică. „Printre numeroasele şi atît de pitoreştile portrete se află şi cele ale unor personalităţi istorice, ca de pildă portretul lui Tudor Vladimirescu (Clejeni) sau familia generalului Magheru (Bîrzei) — revoluţionarul de la 1848"—scrie Emil Lăzărescu. „Ni s-au păstrat, de asemenea, chipurile a generaţii întregi de mici negustori, *cupeţi*, în bisericile din oraşe, sau vătafi de plai ca la Urşani (Vîlcea) şi Pietroşiţa (Ploieşti). În toate aceste opere, meş-

terii timpului nu au reprezentat manechine, păpuşi, ci portrete pline de viaţă, de contemporaneitate. Ele marchează trăsăturile individuale, chiar şi un anumit specific social sau psihologic", socoteşte comentatorul citat, cu şanse de a-şi impune opinia.

Dacă sub raportul conţinutului lucrurile stau aşa, sintaxa formei se modifică şi ea. Monotonia voită a „teoriilor" de ctitori, juxtapuşi ca să sugereze lipsa de interes a altor relaţii decît cele cu Dumnezeu, al căror ritm rigid contribuie, în compoziţia întregului, la impresia de monumentalitate, de solemn şi festiv, de element supraordonat vieţii cotidiene, face acum loc unei varietăţi şi diversităţi vizibile, în concepţia sintaxei portretului votiv. În ceea ce priveşte elementul uman propriu-zis, de unde în vechea pictură nu se putuse dezvolta decît o tipologie schematică, redusă la 3—4 prototipuri, atît ierarhiile imaginate ale „regnului supranatural" cît şi scara „perfecţionării spirituale" pe care se situează diferitele personaje ale compoziţiilor religioase, nesolicitînd din partea pictorului vreun efort de individualizare a figurilor ci, dimpotrivă, fiind convenabil slujite doar prin păstrarea chipurilor umane ori antropomorfizate ale divinităţii, la nivelul unei distante indicaţii generalizatoare, caligrafierea în stilul vechi al figurilor, după tipare prestabilite, rămîne de rigoare pentru zugravi numai atîta vreme cît personajele nu se dezintegrează din contextele picturii murale religioase, cît ele nu ies din stadiul de prototipuri sacre, ori de tipuri consacrate şi nu se înlocuiesc cu modele vii. „Zugravii laicizanţi" de care vorbim astăzi operează această substituire ce corespunde necesităţilor evoluţiei picturii, şi aceşti zugravi nu erau o categorie separată de ceilalţi, ci, la un anume moment din istoria artei româneşti, ei reprezintă aproape totalitatea practicienilor picturii de pe teritoriul nostru. Clerici (călugări sau preoţi de mir), dascăli sau meşteri din viaţa lumească, zugrăveau cu toţii în primul rînd biserici şi icoane portabile, dar în subsidiar şi „alte lucruri atingătoare de artă" — cum ni

se spune că făcea acel zugrav Ghiorghie (1807—1867), pomenit în „iconografia" sa de Ghenadie al Rîmnicului, la 1891, ortac al lui „Kir Voicu" și al lui „Kir Petre ot Pitești". Schelele pe care mulți și-au dus viața și unde unii și-au găsit, ca Ivan Rusul la Căldărușani, un sfîrșit dramatic de martiri ai propriei lor îndeletniciri, sînt părăsite uneori în favoarea „Molibradelor" sau „Crăcanelor", cum se numesc rînd pe rînd șevaletele la început, cînd terminologia, încă nefixată, ne oferă atît de pitorești dibuiri lexicale.

Există o constantă interdependență între pictura murală și cea de șevalet în epoca laicizării. Așa cum portretul de ctitor sau portretul votiv de meșter alunecă, treptat, spre diversitatea de tipuri și gradul de individualizare a figurilor, proprii portretului laic de șevalet, a cărui sintaxă compozițională se va substitui pînă în cele din urmă tipului de compoziție ritmic tradițional, în pictura de șevalet se vădește la început dorința de a folosi învățămintele, în materie de compoziție, de viziune integratoare a personajelor, de stilizare a formelor și de specificare a diversității lor, ca și în materie de tehnică, trase din practicarea prelungă a picturii bisericești. Nu e greu de descifrat, de pildă, în *Sfînta Ecaterina și luptătorii Eteriei*, (lucrare contemporană cu evenimentele de la 1821 și încercînd să le înfățișeze, ca o pictură istorică, așa cum a și fost considerată, deși, în fond, nu se deosebește prin spiritul ei de oricare icoană laicizantă a timpului), tipul bisericesc de compoziție, ierarhizată pe două registre — sus, personajul sacru, clerul și unșii domnului, nobilii (oameni reprezentativi), iar jos, grosul armatei eteriștilor, oameni „de rînd", împărțiți în cinci grupuri distincte, cu uniformele respective, care se dovedesc, din mărturii contemporane, a fi cele reale, de la mavroforii îndoliați și pînă la țărani. Ticurile stilistice ale zugravului bisericesc se mențin toate: ritmarea ca de teorie a personajelor, juxtapuse într-o imobilitate, fără voie hieratică, schematismul tipologiei care face să se

repete un același cap de atîtea ori cîte personaje sînt în primul plan al grupului respectiv, continuarea grupurilor în planurile reculate doar prin indicarea creștetelor ce se îngrămădesc unul îndărătul celuilalt, într-o perfectă „perspectivă corală“ de tip bizantin, decorativul predominant în cromatic tare și lipsa unei unități coloristice, venită din practicarea unei arte pentru cei mulți.

NICOLAE BĂLCESCU ȘI ARTELE PLASTICE

Înțelegînd ca nimeni altul năzuințele poporului și situîndu-se pe pozițiile cele mai înaintate ale epocii sale, Nicolae Bălcescu a grupat în jurul său pe toți cei care, la mijlocul secolului trecut, militau pentru înnoire socială și progres. Printre ei s-au aflat — și istoria artei românești consemnează cu mîndrie acest fapt — toți pictorii de seamă ai epocii, ale căror legături cu mișcarea revoluționară și cu Nicolae Bălcescu, s-au oglindit în opere ce constituie momente importante în dezvoltarea picturii române din secolul al XIX-lea. Cercetările au scos la iveală noi date care, adăugîndu-se la cele cunoscute, arată cît de strîns s-a împletit lupta revoluționară și activitatea artistică a unora dintre acești pictori cu lupta și activitatea revoluționară a lui N. Bălcescu și cît de rodnică a fost în genere înrîurirea exercitată de personalitatea multilaterală a acestuia asupra artei românești în secolul trecut. N. Bălcescu a contribuit într-adevăr, atît prin viața sa pilduitoare cît și prin activitatea sa de cercetător al trecutului național, la îndrumarea pictorilor de seamă ai vremii spre o artă cu conținut patriotic pusă în slujba poporului.

I. Negulici, B. Iscovescu și C.D. Rosenthal[1]. — cei trei pictori care s-au identificat cu cauza

---

[1] Vezi Ion Frunzetti, *Pictori revoluționari de la 1848*, București, 1988. (n.r.)

revoluției și și-au jertfit viața pentru ea — l-au cunoscut pe N. Bălcescu încă din perioada prerevoluționară, în cadrul asociaților culturale democrate, care ascundeau de fapt organizația politică secretă „Frăția". Astfel, Ion Negulici începe să participe cu regularitate, în 1843, la ședințele de miercuri ale „Societății Literare, unde îl întîlnim alături de Cezar Bolliac, Dimitrie Bolintineanu și de mulți alți luptători progresiști din acea vreme. Se știe, de asemenea, că pictorul C.D. Rosenthal, care sosise la București în 1842, s-a apropiat, chiar de la venirea sa, de cercurile progresiste din capitala Țării Românești, avînd astfel, fără îndoială, prilejul de a-l cunoaște pe N. Bălcescu, care era de pe atunci unul din fruntașii mișcării. Barbu Iscovescu, cel de al treilea pictor al revoluției, a conlucrat, atît în țară cît și în cursul anilor de studii petrecuți în străinătate, cu intelectualii progresiști români, alăturați cercului „Frăției" din București.

Dintre acești trei pictori, legăturile cele mai strînse cu N. Bălcescu pare să le fi avut, în întreaga perioadă de pregătire a revoluției, în cursul revoluției însăși și apoi în epoca exilului, pictorul I. Negulici. Desfășurînd o bogată activitate publicistică, cu caracter democratic, I. Negulici este, în 1845, alături de N. Bălcescu, unul din membrii fondatori ai „Asociației Literare a României" menită să continue acțiunea începută de „Societatea Literară". Simpatia și admirația lui Negulici față de Bălcescu își găsește expresia artistică în portretul acestuia, executat de artist în jurul anului 1845.

Anul izbucnirii revoluției aduce o strîngere a legăturilor dintre I. Negulici și N. Bălcescu. După perioada de grele încercări suferite de I. Negulici în ajunul izbucnirii revoluției — percheziții la domiciliu, arestarea și supravegherea continuă din partea autorităților —, el este numit de către Guvernul revoluționar, se pare chiar la recomandarea lui N. Bălcescu, în postul de administrator al județului Prahova. Negulici a știut să imprime în acest județ un puternic avînt revoluționar,

astfel încît ziarul lui N. Bălcescu, „Poporul Suveran", îi putea declara pe el şi pe ploieştenii lui, „printre cei dintîi revoluţionari". *

O pricină de umbrire a relaţiilor dintre marele istoric Bălcescu şi Negulici ar fi putut fi admiraţia acestuia din urmă pentru Eliade. Ştim totuşi că, înainte de revoluţie, în perioada în care Negulici conducea „Curierul Românesc" a lui Eliade şi desfăşura o largă activitate publicistică, el a manifestat rezerve hotărîte faţă de poziţia lui Eliade în lingvistică. În prefaţa la traducerea operei lui Aimé Martin, „Educaţia mamelor de familie" ** — în legătură cu care N. Bălcescu a redactat, probabil în 1845, o recenzie elogioasă, dovedind că urmărea şi aprecia activitatea lui Negulici pe tărîm cultural —, Negulici susţinea necesitatea adoptării unei limbi şi a unui stil „simplu" pentru ca „asemeni scrieri folositoare să fie înţelese pentru fiecare român din toate clasele". Această atitudine nu putea fi privită decît cu simpatie de N. Bălcescu, partizan al unei limbi fireşti, pe înţelesul tuturor, întemeiată pe graiul popular. Se ştie că, după înăbuşirea revoluţiei de la 1848, I. Negulici, aflat în exil la Brussa, ia atitudine hotărîtă împotriva individualismului fostului său prieten Eliade, în cunoscuta scrisoare adresată acestuia la 21 februarie 1851. Combătînd lipsa de modestie cu care Eliade îşi însuşea meritul de a fi organizat revoluţia, Negulici scrie, restabilind adevărul: „Guvernul şi oamenii revoluţiei au făcut multe greşeli ... numai poporul singur, care nu era mişcat de nici o patimă, nu a comis nici o greşeală ... el şi-a susţinut mişcarea şi proclamaţia într-un timp de trei luni, iar nu Guvernul". Sînt idei care îl apropie şi mai mult de concepţiile şi poziţia lui Bălcescu pe care, de altfel, îl şi da ca exemplu de patriotism luminat, scriind despre lucrările acestuia, „Question économique des Principautés Danubiennes"

---

* Anul 1848, v. II, p. 380.

** Apărută în două volume, primul pucblicat în 1844 şi al doilea în 1846 în tipografia lui Eliade.

și „Mersul Revoluției" că „în ele vede cineva numai nația și ale nației". *

Atît de strînsă a fost colaborarea și prietenia dintre I. Negulici și N. Bălcescu, încît pentru contemporani numele lor ajunseseră să fie nedespărțite atunci cînd era vorba de evenimentele revoluționare. C.D. Aricescu, de pildă, îl citează pe I. Negulici printre capii revoluției împreună cu N. Bălcescu, într-unul din volumele sale memorialistice, și tot el va evoca mai tîrziu destinul comun al celor doi luptători pentru dreptate și progres într-o poezie, cuprinzînd versuri ca acestea:

„... voi frați de principe, cu care am plântat
Al libertății arbor p-a Daciei cîmpie
Ce fructe va da summă la timpul destinat!" **

Fapte precise arată că, în perioada exilului, legăturile directe dintre Bălcescu și pictorii români aflați în străinătate continuă. La Paris, Barbu Iscovescu participă, la 2 decembrie 1849, la ședința de constituire a „Asociației Române", în conducerea căreia se află și N. Bălcescu. Colaborarea dintre Bălcescu și Iscovescu se va reflecta și în activitatea de pictor a acestuia din urmă. Încă din 1847, N. Bălcescu publicase în „Magazinul Istoric pentru Dacia" *** un „Buletin despre Portretele Principilor Țării Românești și ai Moldovei", pe baza gravurilor descoperite de el la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale din Paris. La îndemnul lui Bălcescu, Barbu Iscovescu copiază, în cursul șederii sale la Paris, după înăbușirea revoluției, portrete de voievozi români. Dintre copiile executate de Iscovescu, cîteva — *Mihai Viteazul*, după gravura lui Sadler, *Matei Basarab* după Marcus Boschinus, *Gheorghe Ștefan*

---

* C. D. Aricescu, *Corespondența secretă*, V. II, p. 30.

** *Doe barce înnecate*, poezie cu subtitlul „În memoria artistului Negulici și a istoricului Bălcescu", publicată de C. D. Aricescu în „Albumulu litterariu", 1858, Ianuarie, Nr. 2.

*** V.IV, 1847, p. 212 și urm.

şi *Constantin Şerban* după Bianchi şi *Constantin Mavrocordat* după Petit — se păstrează azi la Cabinetul de Stampe al Academiei Române. Deşi nu sînt dintre cele mai reuşite lucrări ale lui Barbu Iscovescu, aceste copii marchează totuşi un moment important în dezvoltarea picturii noastre istorice, care se îndreaptă astfel, datorită lui N. Bălcescu, către izvoarele autentice de documentare iconografică, menite să înlocuiască prin imagini reale improvizaţiile romantice şi portretele fictive ce caracterizau pictura istorică practicată pînă atunci de artiştii din jurul lui Asachi în Moldova, sau de pictorii munteni ca Wallenstein, ori Lecca în prima sa perioadă. După apariţia studiului lui N. Bălcescu şi după ce gravurile amintite în acest studiu au început să devină cunoscute, chipurile voievozilor apar în tablourile istorice cu adevăratele lor trăsături. Îndeosebi imaginea lui Mihai Viteazul — care constituia figura centrală a picturii cu teme istorice, simbolizînd ideea independenţei faţă de jugul otoman şi a unităţii naţionale — va fi de aici înainte înfăţişată veridic, pornindu-se de la gravura contemporană a lui Sadler descoperită de Bălcescu.

Această imagine, popularizată în ţară prin litografii executate de Mihail Lapaty şi August Strixner, va sta la baza operelor de mai tîrziu în care va fi înfăţişată figura lui Mihai Viteazul, cum sînt: marele portret ecvestru de Lapaty, astăzi la Muzeul Militar din Bucureşti, bustul eroului muntean sculptat de Paul Focşaner, precum şi seria de compoziţii istorice cu subiecte din viaţa acestui voievod, datorată lui Theodor Aman.

Th. Aman care, după cum se ştie, făcuse parte din Clubul Revoluţionar de la Craiova şi care fusese probabil nevoit să-şi grăbească, în toamna anului 1848, plecarea la studii în Franţa, pentru a se sustrage persecuţiei autorităţilor instaurate după înăbuşirea revoluţiei, întreţine la Paris legături cu exilaţii politici români, fiind prieten îndeosebi cu Barbu Iscovescu. O litografie de Mouilleron, după compoziţia lui Th. Aman *Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare*, poartă

dedicația autografă a pictorului: „Amicului meu Iscovescu“, datînd din această epocă. Prieteniei lui Th. Aman pentru Iscovescu i se datorește și aducerea în țară a unei părți din lucrările acestuia, depuse apoi la Biblioteca Centrală din București. De îndrumările lui Bălcescu va profita în egală măsură, dacă nu chiar mai mult decît Iscovescu, și Aman. Acesta copiază, la Biblioteca Națională din Paris, portretul lui *Vasile Lupu*, gravat de Wilhelm Hondius și citat în „Buletinul“ publicat de Bălcescu în „Magazinul Istoric pentru Dacia“. Atribuirea acestui desen lui Aman este certă, datorită atît inscripției autografe din josul lui, cît și calităților de execuție, superioare celor pe care le vădesc copiile realizate de B. Iscovescu. În aceeași epocă, Th. Aman, documentîndu-se în vederea compozițiilor de mai tîrziu menite să ilustreze lupta poporului român împotriva jugului otoman, execută un important număr de copii după stampe vechi, reprezentînd ostași turci în costumele epocii lui Mihai Viteazul și detalii de armament. Aceste interesante desene au intrat în colecția Bibliotecii Academiei Române.

Nu este exclus ca aceste preocupări ale lui Aman să fi fost în legătură cu o eventuală ilustrare a principalei opere a lui Bălcescu, „Istoria Românilor sub Mihai Vodă Viteazul“, operă care, la rîndul ei, va servi ca izvor de inspirație nu numai lui Th. Aman, în tablouri ca: *Mihai Viteazul privind capul lui Bathory* sau *Bătălia de la Călugăreni*, ci și pictorilor din generația următoare în frunte cu G.D. Mirea, autorul compoziției de mari proporții *Mihai Viteazul cu capul lui Bathory*. Cronicile, precum și studiile istorice publicate de N. Bălcescu în „Magazinul Istoric pentru Dacia“, din care un exemplar adnotat de mîna lui Aman se păstrează și astăzi la Muzeul Aman din București, au constituit, de asemenea, un permanent izvor de informație și inspirație pentru Th. Aman, care a transcris din aceste publicații un mare număr de date relativ la principalele momente din istoria națională. Astfel, spiritul științific și patriotic în același timp în care Băl-

cescu concepea studiul istoriei naționale, a determinat într-o largă măsură orientarea mai apropiată de adevărul istoric a lui Th. Aman. Este semnificativ faptul că o bună parte din pasajele transcrise de Th. Aman sînt în legătură cu lupta pentru eliberarea de sub jugul turcesc. Așa sînt, de pildă, pasajele privitoare la bătălia de la Călugăreni *, la bătălia de la Stănești **, la solia trimisă de Sultanul Mehmet lui Mihai Viteazul ***, la luarea Silistrei în timpul războiului ruso-turc încheiat la 1774 **** etc.

Unele dintre ele au servit ca punct de plecare pentru cîteva din cele mai cunoscute compoziții istorice ale lui Aman, cum sînt: *Bătălia de la Călugăreni* (Galeria Națională), *Sultanul Mehmet trimite lui Mihai ambasadori cu cărți și cu daruri scumpe* (Muzeul de artă din Craiova) sau *După bătălia de la Rusciuc* (Muzeul Aman). Alte pasaje — și acest lucru trebuie subliniat ca o mărturie a influenței lui N. Bălcescu asupra concepției lui Th. Aman, sînt relative la aspectele conflictelor de clasă. Cităm, de pildă, episodul uciderii celor 47 de boieri de către A. Lăpușneanu *****, care a inspirat cunoscuta gravură a lui Th. Aman, în vederea căreia pictorul a făcut mai multe desene. Tot în legătură cu aceste fapte istorice este și tabloul în ulei de la Galeria Națională înfățișînd moartea lui Alexandru Lăpușneanu. Această îndrumare științifică, datorată lui N. Bălcescu, se vădește și în atenția cu care pictorul se documentează și din alte izvoare decît „Magazinul Istoric", urmărind îndeosebi cunoașterea frămîntărilor sociale și a momentelor importante ale luptei împotriva turcilor. În lumina acestor date putem pe drept cuvînt afirma că Bălcescu a contribuit în mod hotărîtor la formarea concepției patriotice

* N. Bălcescu, *Magazinul Istoric pentru Dacia*, V.IV, p. 16.
** *Ibidem*, V.I, p. 129.
*** *Ibidem*, V.I, p. 260.
**** *Ibidem*, p. 188.
***** *Ibidem*, p. 185.

asupra istoriei naționale, oglindită în pictura cu teme istorice a lui Th. Aman.

Gh. Tattarescu, un alt pictor de seamă din sec. al XIX-lea, cu puternice înclinări spre compoziție, își datorește în bună parte îndrumarea spre pictura cu teme istorice, după cum reiese din studierea documentelor inedite rămîne de la el, legăturilor cu revoluția de la 1848 și îndeosebi cu Nicolae Bălcescu. Bursier la Roma din 1845, el întreține o neîntreruptă corespondență, în tot cursul studiilor sale, cu un apropiat al lui N. Bălcescu, revoluționarul Aricescu, care deține după instaurarea Guvernului revoluționar funcția de „Ocîrmuitor" al Romanaților, avînd un rol însemnat în organizarea manifestațiilor de la Islaz. În perioada prerevoluționară, în care Aricescu era împreună cu Bălcescu la Paris, Tattarescu îi scrie cu regularitate, informîndu-l de evenimentele din Italia și interesîndu-se în repetate rînduri de prietenii comuni, fără să-l uite niciodată pe Bălcescu. Ei îi procură marelui istoric chiar unele cărți rare, căutate prin biblioteci sau descoperite la particulari. Astfel, într-o scrisoare datată 1 ianuarie 1848 și adresată lui Aricescu la Paris, Tattarescu scrie: „Salută pe Bălcescu și-i spune că ieri m-am intâlnit cu polonezul ce-l cunoașteți, care-mi spune c-a găsit o carte prea mult atingătoare și interesantă istoriei țării noastre, scrisă și în latin, care se și poate cumpăra cu preț de 12 franci. Aș avea și ocazia a v-o trimite prin curier franțuez fără să vă costisească..."

Cîteva luni mai tîrziu, la 13/25 martie 1848, Tattarescu însoțește cu o scrisoare o carte cerută de N. Bălcescu de la Paris: „Iubite — scrie el lui Aricescu — iată cartea de care mi-ai zis. Am găsit-o la Biblioteca ce mi-ai zis dela propagandă" („De Propaganda Fide" — n.n.). Titul cărții, desigur greșit transcris de Tattarescu este „Spicikighiom romanum", indicația bibliografică ce se dă fiind: Roma typis Collegi Urbani MDCCXXXIX: vol. X, prețul 21 scude romane. În această scrisoare, Tattarescu își vestește prietenii din Paris

despre evenimentul recent al izbucnirii revoluției la Roma, despre incidentul de la Consulatul Austriei etc.

Într-o scrisoare ulterioară, adresată de astă dată la București aceluiași Aricescu, la 30 mai 1848, Tattarescu se arată bucuros de veștile primite din țară despre apropiata izbucnire a revoluției, trimițînd un salut entuziast lui Bălcescu și arătînd că dorința sa de a sprijini revoluția din țară nu se poate traduce, în situația în care se află, decît prin pictură: „...să ajut țara... aș vrea bucuros s-o reprezint pe o bucată de pînză". Aici trebuie să căutăm originea tabloului său alegoric pentru glorificarea revoluției de la 1848 intitulat *Deșteptarea României*, operă care a atras atenția presei și a publicului italian asupra revoluției din țara noastră.

În tot timpul revoluției muntene de la 1848, Tattarescu urmărește cu încordare desfășurarea evenimentelor din țară — cum dovedește colecția „Foii Ofițiale" a guvernului revoluționar, păstrată și azi, ca și documentele folosite mai sus, la Muzeul Tattarescu. După eșecul revoluției, el își reia corespondența cu fruntașii mișcării, aflați în exil la Paris sau Constantinopol, și cu cei rămași la București. El trimite la 22 noiembrie/4 decembrie 1849, pe adresa D-rei Sevastia Bălcescu, o scrisoare adresată de fapt lui Aricescu, în care pomenește de Bălcescu, rugînd pe destinatarul scrisorii să-i trimită salutări prietenești (Salutami amichevolmento Balcesco).

În 1851, la Paris, Tattarescu se întîlnește din nou cu Bălcescu, pe care în timpul șederii sale în Italia îl văzuse, făcîndu-i portretul în creion (1846—1847). Relațiile dintre ei se concretizează artistic la Paris și în celebrul portret în ulei al lui Bălcescu, aflat astăzi la Galeria Națională. Tattarescu ținea deosebit de mult la această operă a sa și nu s-a despărțit de ea decît către sfîrșitul vieții, donînd-o Academiei Române. În decembrie 1851, venind de la Paris în țară, Tattarescu aduce scrisori de la N. Bălcescu familiei acestuia, pe care o frecventează și cu care, de altfel, se va

înrudi nu mult după aceea, prin alianţă, viitoarea sa soţie, fiica medelnicerului Ioanid, fiind rudă cu Bălceştii.

În lumina acestor noi detalii cu privire la relaţiile dintre Bălcescu şi Tattarescu, este de presupus că influenţa scrierilor istorice ale lui Bălcescu s-a exercitat şi asupra acestui pictor, care încearcă într-adevăr diverse compoziţii cu subiect istoric, cum sînt: *Mircea cel Bătrîn la 1386*, *Neagoe Basarab în faţa Mănăstirii Argeş*, *Lupta dintre Preda Buzescu şi Hanul Tătar*, cele două variante ale eliberării României la 1848, ca şi cele două variante ale *României plîngînd la sarcofagul libertăţii după revoluţia de la 1848*, desene aflate astăzi la Muzeul Tattarescu.

După cum am amintit, relaţiile dintre Bălcescu şi pictorii din epoca sa s-au tradus nu numai în influenţe de ordin ideologic şi în îndrumări tematice, ci şi în cîteva imagini portretistice ale lui Bălcescu, deosebit de preţioase atît pentru istoria picturii cît şi pentru istoria vieţii culturale şi politice româneşti din secolul al XIX-lea. Ne-au rămas din această epocă cîteva portrete care reprezintă cu certitudine pe Bălcescu, putînd fi şi datate, pe lîngă alte cîteva, îndoielnice. Judecînd după vîrsta personajului înfăţişat, cel mai timpuriu dintre aceste portrete ar fi cel atribuit, după o tradiţie a foştilor lui posesori, lui Gh. Tattarescu. Atribuţia este verosimilă, dat fiind stilul acestei picturi în ulei pe pînză (aflată azi la Biblioteca Academiei Române). Ceea ce ne face să ne îndoim că l-ar reprezenta pe Nicolae Bălcescu este tocmai faptul că, în timp ce factura artistică a portretului indică o dată ulterioară anului 1845, data plecării pictorului Tattarescu în Italia, înfăţişarea celui portretizat indică o vîrstă mai mică decît avea pe vremea aceea N. Bălcescu. Acesta a călătorit în Italia în anii 1846—1847, cu care ocazie Tattarescu i-a schiţat profilul într-un carnet de desene din perioada studiilor sale. Profilul vădeşte însă o figură mult mai prelungă, mai virilă şi mai energică, asemănătoare mai curînd imaginii fixate de I. Negulici în jurul

anului 1845, în pînza expusă azi la Galeria Națională. Chipul înfățișat atît de I. Negulici, în tabloul său, cît și în schița în creion a lui Tattarescu din Italia, este al unui gînditor dublat de un luptător, al unui om de idei și de acțiune care a înfruntat asprimile vieții și e pregătit, în slujba crezului său revoluționar, să le înfrunte și pe viitor, în vreme ce figura peronajului din portretul în ulei atribuit lui Tattarescu este aceea a unui adolescent, cu trăsăturile fizice și sufletești încă neprecizate. Tot astfel a fost socotit drept portret al lui N. Bălcescu un tablou în ulei datorat lui C.D. Rosenthal și reprodus în mica monografie Rosenthal tipărită în 1951. De fapt, cel portretizat de Rosenthal, cu toată asemănarea pe care o prezintă cu N. Bălcescu, are o înfățișare mult mai ștearsă, mai feminină și mai molatecă decît figura unghiulară, bine arhitecturată și plină de o energie reținută a revoluționarului.

Există un tablou în ulei reprezentînd pe N. Bălcescu, tablou care a fost atribuit lui Th. Aman pe baza informației că acest pictor a executat un portret al lui Bălcescu. Factura picturii, mult inferioară celei cu care sîntem obișnuiți cînd e vorba de acest maestru, nu justifică această atribuție arbitrară. Tabloul poate fi mai curînd opera lui C.D. Rosenthal, cu pictura căruia prezintă apropieri de factură și pare executat cam în același timp cu portretul lui Bălcescu de Negulici (1845), judecînd după înfățișarea personajului.

Interpretări după imagini mai vechi s-au mai făcut în secolul al XIX-lea. Cea mai reușită dintre ele este litografia lui August Strixner, și el revoluționar de la 1848, semnată de proprietarul atelierului de litografie la care lucra acest artist, G. Wonneberg, și apărut în „Revista Română" la 1861, ca ilustrație la „Istoria Românilor sub Mihai Vodă Viteazul", publicat acolo de Al. Odobescu. Litografia este lucrată, potrivit atribuției foarte verosimile a colecționarului N. Ionescu, din colecția căruia provine exemplarul de la Biblioteca Academiei Române, după un desen de I. Negulici. Imaginea lui Bălcescu se des-

prinde din acest document mai frămîntată, mai patetică, mai măcinată de suferințe și de febra acțiunii, fiind executată probabil chiar în anul 1848.

Dar figura devenită clasică a marelui istoric și luptător este aceea imortalizată în 1851, la Paris, de pictorul Gh. Tattarescu. Portretul executat în două replici aproape identice, îl înfățișează pe Bălcescu în unul din cele mai grele momente ale vieții sale, atunci cînd, după infructuoase stăruințe pe lîngă oamenii politici din Apus în favoarea României, văzînd închise o seamă de perspective în care spera, văzînd eșuată acțiunea din Transilvania prin moartea lui Rosenthal și periclitată acțiunea revoluționară din cauza disensiunilor interne și a certurilor dintre emigranți, exilat și bolnav, Bălcescu se pregătea să ia calea Italiei, sperînd de la clima dulce a Sudului o oarecare refacere a forțelor sale fizice atît de frenetic cheltuite pentru cauză. În nobila seninătate a chipului lui Bălcescu, Tattarescu a știut să descifreze umbra de melancolie care îi întuneca fața spiritualizat, zbuciumul și neodihna veșnic reînnoită a unei conștiințe care nu se poate împăca cu ideea înfrîngerii și cu resemnarea.

Executat cu dragoste și admirație pentru omul excepțional care-i poza, acest portret, care reprezintă o culme în creația lui Tattarescu, este totodată și una din operele cele mai de preț ale picturii românești. Personalitatea uriașă a lui Bălcescu, al cărui rol în orientarea artei românești a fost determinant pentru o întreagă epocă, a prilejuit în același timp artiștilor plastici care s-au încumetat să-i redea în linii și culori bogăția sufletească, un spor de expresivitate și de măiestrie artistică, ridicînd portretistica românească pe o treaptă superioară.

IZVODUL ICONOGRAFIC AL PORTRETELOR LUI AVRAM IANCU

Înfățișarea eroului revoluției transilvane de la 1848—1849 a rămas întipărită în mintea fiecărui cetățean al acestei țări care a trecut prin școli, așa cum manualele învățămîntului de toate gradele și ilustrația de popularizare au făcut-o cunoscută, în decurs de mai bine de un veac și este firesc ca memoria colectivă a unei națiuni să fixeze, într-o efigie de toți știută, acțiunea exemplară a unui mare înaintaș. Elementele acestei efigii, care a căpătat în decursul a 14 decenii valoarea emblematică, simbolizînd pentru poporul român avîntul revoluționar și frumusețea înaltă a unei vieți sacrificate cauzei libertății naționale și sociale, au fost propuse memoriei colective a națiunii noastre, plecîndu-se însă, de la niște izvoade iconografice, pe de o parte pornite de la consemnarea unei bine înregistrate realități, cu mijloace portretistice satisfăcătoare, pe de altă parte capabile să includă sensurile morale cu care o nație își fortifică în chip nimerit conștiința de sine.

Imaginile, reproduse în toți anii de la evenimentele din 1848 pînă azi, în toate tehnicile imprimeriei, începînd cu litografia, și reluate apoi în opere cu sens epic și apologetic de către artiștii plastici, pictori și sculptori, ai vremii noastre, care acordă momentului revoluționar de la mijlocul veacului trecut o atît de fierbinte prețuire,

au într-adevăr la bază observaţia portretistică minuţioasă, strădania surprinderii unei realităţi umane vii dedesubtul elementelor de strictă asemănare fizică şi exactitate vestimentară, intuiţia exactă a unei psihologii puternice, ieşite din comun, cum numai un artist adevărat putea reuşi să înmănuncheze în aceeaşi operă, şi doar întrunul din momentele sale cele mai bune. Izvodul unic al efigiei celei mai populare a lui Avram Iancu din aceste 14 decenii se străvede din identitatea, la toate imaginile, forjate de executori diferiţi, a elementelor de bază: amplasarea personajului în spaţiu, din trei-sferturi dreapta, capul uşor înclinat spre umărul drept, cu privirea ţintind departe, unghiul de vedere al unui pictor aşezat la aceeaşi înălţime cu modelul, permiţînd privitorului un dialog firesc cu portretizatul, ca între fiinţe din aceeaşi lume, evoluînd întru-un cadru imanent vieţii fiecăruia şi nu într-un spaţiu supraordonat celui terestru, cotidian, cum sînt reprezentaţi de obicei, convenţional, eroii.

Imaginea-izvod, sorgintea acestei iconografii popularizate intens, este micul portret în ulei de la Galeria Naţională a Muzeului de artă al României (0,372×0,272 m.), executat de *Barbu Iscovescu*, în timpul cît, după înăbuşirea revoluţiei paşoptiste în Principate, refugiat dincolo de munţi, se împrietenise în exil, la Braşov, cu pictorul Ioan Negulici, pe care nu avusese prilejul să-l cunoască în ţară, şi pusese la cale, împreună cu acesta, alcătuirea unui album cu portretele capilor revoluţiei, care să fie imprimat şi să servească drept material propagandistic. Negulici, care pictase în Bucureşti portretele lui Nicolae Bălcescu, C.A. Rosetti, Cezar Bolliac, C. Aricescu, pare să-şi fi luat sarcina de a pregăti pentru litografiere desene cu chipurile acestora şi altor revoluţionari valahi, pe cînd lui Barbu Iscovescu i-a revenit misiunea de a zugrăvi pe cele ale căpeteniilor mişcării din Transilvania. Aşa se explică faptul că, încă în cursul iernii 1848, Iscovescu, ajutat cu bani de către revoluţionarii valahi, în speţă Al. Golescu, pleacă spre

Țara Moților, unde se aflau trupele lui Avram Iancu, luînd contact cu fruntașii români ai revoluției și portretizîndu-i. Ni s-au păstrat portretele în ulei a încă patru conducători ai revoluției pașoptiste ardelene, și anume: *Ioan Butteanu din Funtana Cornului, un duce al românilor*, cum îl intitulează inscripția în ulei de pe aversul portretului, datat 1848, apoi *Simeon Balintu, preot de la Roșia Abrudului, 1848*, *Adam Balintu, Aide de l'Armée et Percepteur, Hatzeg*, fără an, și *Petre Dobra, prefectu de la Zlatna*. Acesta din urmă avea să fie ucis în primăvara anului 1849, la Abrud, așa că portretul trebuie să fi fost făcut fie la sfîrșitul anului 1848, fie în primele luni ale anului următor. Datat cert 1849 este portretul cu inscripția *Avram Iancu de la Vidra, Prefect aurar gen* (eral?). Către acest erou și către frumoasele și vitezele acțiuni ale populației românești din Ardeal, erau îndreptate privirile fruntașilor revoluționari din Valahia, ocupată de trupele otomane după eșecul revoluției din septembrie 1848, ai cărei capi în exil nădăjduiau, cum se știe, ca, prin unirea moților cu ungurii să se poată obține o armată care să intre în Valahia pentru a o elibera. Plecarea lui Iscovescu în munții Apuseni, la statul major al lui Avram Iancu, pare să fi fost o misiune, deci, concepută înlăuntrul unui plan global, și să fi avut unele legături și cu ideea lui Bălcescu, împărtășită de Golești, amici ai pictorului, de a organiza o legiune română care să lupte în rîndurile răsculaților din imperiul habsburgic. Iscovescu n-a pornit singur spre munții Apuseni, ci se pare că el a fost însoțit de prietenul său, junkerul Niță Magheru, de asemenea portretizat de artist, om de legătură pe care Bălcescu îl aștepta în Banat, la Pancevo, după cum reiese din scrisoarea sa de la 14 mai 1849 adresată lui Ion Ghica. Pe drumul prin Ardeal, Iscovescu a desenat aspectele peisagistice ce i s-au părut mai importante. Astfel, Turnu Roșu, Predeal, Sfîntu Gheorghe, apoi Sighișoara, Sibiu și Deva, apar printre desenele sale ce ni s-au păstrat. O litografie, aflată la Muzeul

Brukenthal din Sibiu și intitulată „Apărătorii naționalității române în Transilvania 1848—1849" („Les Défenseurs de la nationalité roumaine en Transilvanie, 1848—1849"), a fost, pe urma acestei activități a lui Iscovescu, trasă în multe exemplare și răspîndită, cuprinzînd desenele lui Iscovescu, cu 5 portrete de prefecți în centru (I. Butteanu, sus stînga, S. Balint, stînga jos, P. Dobra, sus dreapta, N. Solomon, dreapta jos), încadrînd chipul lui Avram Iancu, într-o poziție asemănătoare celei din portretul în ulei, trei sferturi dreapta doar că sprijinindu-și cotul drept pe țeava unui tun, iar în pumnul stîng strîngînd garda unei spade. Mult mai reduse ca dimensiuni apar în cele patru colțuri ale chenarului, Vasile Turcu, Constantin Roman, Alexandru Bătrîneanu, și Vasile Moldovan, printre vrejurii frumos învîrtejiți în curbe spiralate, care se întrerup pe orizontalele chenarului, sus și jos, spre a cuprinde cele 6 vederi de localități transilvane, menționate mai sus, regiuni în care moții lui Iancu se ilustraseră prin lupte. Efigia eroului este, cu mici modificări impuse de materialul diferit în care e executată, și de recuzita războinică, corespunzătoare izvodului iconografic cunoscut.

Avram Iancu poartă căciulă de oaie brumărie, cu fundul teșit în chip caracteristic, lăsînd să cmeargă vîrful spre dreapta, și o haină alb-verzuie, grea, îmblănită pe dinăuntru, cum se vede, cu zece nasturi mari decorativi pe cele două părți, numeroși alți mici nasturi cu rost funcțional pe mesadă, desfăcută ca să se vadă pieptul și pîntecele, gulerul larg răsfrînt al cămășii cu lavalieră neagră, înnodată și fluturînd romantic spre stînga, chimirul lat, un fel de șerpar de piele cu patru catarame și patru etaje de buzunare, cu împletituri ornamentale, portocalii, albastre și negre pe un fond castaniu. În brîu are înfipte două mari pistoale. Accentele luministice cad pe figură, din dreapta și mai mult de sus, cel mai puternic din rest fiind luminat gulerul răsfrînt, singura pată albă, și patul metalic al pistolului din partea stîngă a corpului, deasupra șerparului. Reflexele

nasturilor sînt puse fără justificări figurative, unele în stînga, altele în dreapta, mai sus sau mai jos, ca și cum n-ar exista o unitate de surse luministice pentru tot tabloul, important pentru pictor fiind să sugereze materialele cu densitatea și aspectul lor tactil specific.

Într-adevăr, imaginea e foarte picturală, și unele puncte din figură, în dreapta aretei nazale sau pe nară ori pe pometul drept și pe buze, reflexele sînt puse cu știință. Un fond neutru, gri-verzui, convențional, fără indicații figurale, își dozează luminozitatea în chip savant, trecînd de la umbra de deasupra umărului drept la o lumină de intensitatea celei a hainei, ceea ce obligă pictorul să umbrească umărul stîng ca să se detașeze prin tehnica ecranelor. O volumetrie foarte acuzată și o mare autoritate a prezenței fizice a eroului, nu-l transformă totuși, acest portret, într-un exercițiu natur-mortistic: fizionimia tînărului de 25 de ani, ceva mai îmbătrînit, mai matur decît anii săi, înfățișat ca un bărbat în puterea vîrstei, denotă o psihologie de vizionar și de om activ totodată. Portretul realizat de Iscovescu răspunde tipului de erou popular, luptător pentru libertate și justițiar, pe care și l-a forjat imaginația oamenilor veacului trecut la noi. Nu este de mirare, deci, faptul că, pentru mulți, cele două variante ale portretului de haiduc identificat de noi în 1951 ca fiind Radu Anghel din Argeș, unul azi la Muzeul de artă al Romînei, celălalt azi la muzeul Brukenthal, semnate de Mişu Popp, au trecut o vreme drept portretele lui Avram Iancu, din care nu au decît schema atitudinală și recuzita, pe lîngă o vagă asemănare fizică, contrazisă de ostentația declamatorie.

Mişu Popp a făcut, totuși, și portretul lui Avram Iancu, ca unul ce luptase în rîndurile legiunii romîne din Ardeal — fapt pentru care a fost nevoit să-și părăsească apoi Brașovul natal spre a lucra un timp la București. Dar portretul lui Avram Iancu lucrat de Mişu Popp nu este executat, în chip sigur, după natură, ci din memorie, are trăsăturile convențional idealizate și

este tras către un tip de frumusețe bărbătească de gust mai curînd militar și urban, cum de altfel și tipologia umană îi e denaturată, judecînd după ceea ce știm despre înfățișarea eroului, din portretul demn de încredere executat în 1849 de Iscovescu.

Mișu Popp n-a prins întreaga complexitate a personajului. Tot din trei sferturi dreapta, în contraposto, cu corpul întors în direcția opusă axei capului, cu uniformă militară cu brandemburguri, cu pelerină pe umeri și capul descoperit, mustață și favoriți, eroul este aici altceva decît știm noi. Pînă și culoarea deschisă a ochilor pe care i-o dă Mișu Popp, spre deosebire de căpruiul lui B. Iscovescu, contribuie la deruta noastră. Imaginea lui Mișu Popp are oarecare legătură cu cea popularizată prin litografie de Ioan Costandi: aceeași uniformă, de inspirație austriacă sau maghiară, aceleași mari mustăți orizontale, peste un obraz mai mult lat, încadrat de favoriți, apoi o pălărie cu bor larg și panaș, poartă Avram Iancu călărind pe un cal harnașat ca de paradă, cu șabrac de fir aurit pe sub șa, căpăstru bătut în ținte și atitudine de cal de manej, cum „Brutus“ al lui Iancu, cal moțesc, nu putea dovedi vreodată a fi învățat să aibă. Dar gestul eroului care-și îmbărbătează, cu sabia scoasă în mîna dreaptă, trupele de țărani ce se văd îndărătul lui, cu steaguri, tobe, lănci și puști, era cel pe care se așteptau să-l vadă masele la un conducător de oști revoluționare. Totuși, portretul care învinge timpul, răzbate peste veac și trăiește în inimile noastre, este meditativa efigie a „cancelistului“ român, studios al dreptului și luptător pentru dreptate, prin forța gîndului, așa cum l-a nemurit Iscovescu.

PICTORII ȘI UNIREA ȚĂRILOR ROMÂNE[1]

Dacă, istoricește, actul Unirii se dovedește a fi consecința logică a transformărilor economice și sociale care au prilejuit și revoluția de la 1848 în Principate, reflectarea în cultura românească, în genere, și în arta românească de la mijlocul secolului trecut, în special, a acestei relații, apare ca un fenomen cu totul firesc.

Trecerea tîrzie a țărilor române de la economia naturală la economia de schimb a avut drept urmare, abia în primele decenii ale secolului al XIX-lea, după modificări esențiale în relațiile de producție, transformarea raporturilor dintre clase și a psihologiei oamenilor epocii. Necesitatea unei culturi noi, a unei culturi de alt tip decît cea feudalo-bisericească, a unor creații artistice și literare care să corespundă noilor forme de viață, noului aspect al civilizației materiale a țărilor române, era resimțită cu putere. În această nouă cultură, forțele progresiste ale epocii, ce tindeau la înfăptuirea revoluției burghezo-democratice, vedeau, pe drept cuvînt, o armă în lupta împotriva feudalismului, orînduire anacronică și depășită de noile relații economice. Coloratura mistică și antirealistă a culturii trecutului, patronată de biserică, slujea claselor exploatatoare, defel in-

1. Textul de față reproduce articolul *Pictorii și Unirea Țărilor Române*, apărut în „Studii și cercetări de istoria artei", an VI, 1, 1959, pp. 81–96 (n.r.)

teresate într-o acțiune de oglindire sistematică și veridică a realității. Lupta împotriva feudalismului în declin se traduce, pe plan artistic, la începutul veacului trecut, prin scăderea interesului pentru pictura murală, cu conținut religios și stil hieratic monumental, în favoarea picturii moderne, de șevalet, cu conținut laic și tendințe realiste. Noua pictură care începuse să se practice în țările române încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea este, cum era și normal, susținută de publicul avut. Gustul acestui public, în ceea ce privește preferința tematică manifestată de artiști, era la fel de decisiv ca și gradul de perfecțiune tehnică la care mînuitorii penelului putuseră să ajungă desăvîrșindu-și meșteșugul printr-o practică închinată aproape exclusiv producerii de efigii portretistice comandate.

Cu toată lipsa nevoii de expresie estetică propriu-zisă, căreia clientela primilor noștri pictori de șevalet îi substituia doar necesitatea perpetuării aspectului fizic al celor ce-și comandau portrete, pictura de șevalet a năzuit, totuși, foarte de timpuriu la o funcție mai înaltă. Chiar din faza „zugravilor de subțire" ne-au rămas unele încercări de compoziție istorică, * ca acea „icoană" de la 1787, datorată lui Grigore Zugravul, înfățișînd pe domnul Mavrogheni în mijlocul trupelor sale, gata de a se război cu armatele austriece, sau cu icoana zugravului anonim, închinată răscoalei lui Tudor Vladimirescu, la o dată foarte apropiată de anul 1821. Împotriva dificultăților de meșteșug pe care le întîmpinau în tratarea unor teme care ar fi pretins un cu totul alt stil decît cel al vechii picturi bisericești, rigid în bună parte, hieratic și inapt să redea viziunea laică a lumii concrete, stil ideografic, opus reprezentării spațiale și nefavorizînd iluzionismul viziunii veridice a planurilor și volumelor în spațiu, „zugravii de subțire" au abordat temele istorice

---

* Cf. Remus Niculescu, *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești*, în „Studii și cercetări de istoria artei", I (1954), nr. 1—2.

inspirate din actualitatea vremii lor, cîştigîndu-şi, în felul acesta, merite, datorită intenţiilor lor bune, chiar dacă ele nu le-au fost pe de-a-ntregul slujite de posibilităţi.

Progresele în cucerirea viziunii moderne, renascentiste, asimilarea elementelor de observaţie realistă şi adecvarea mijloacelor plastice la sarcina de a da privitorului senzaţii spaţiale, de adîncime şi de corporalitate materială, au permis picturii de la mijlocul secolului al XIX-lea să elimine bună parte din neajunsurile discrepanţei dintre intenţia operei şi limbajul ei.

Încă din perioada pregătirii revoluţiei de la 1848, grupul pictorilor jertfiţi pentru marea cauză a liberării poporului va putea progresa pînă într-atît, datorită înaltei lor idei despre rolul artistului în societate şi marii lor pasiuni pentru artă, încît îmbogăţirea picturii cu un conţinut ideologic să devină o realitate. Negulici, Iscovescu şi mai cu seamă Rosenthal realizează, pe lîngă seria de portrete profund semnificative ale făuritorilor revoluţiei, unele opere inspirate din eroica pildă a prezentului, din actualitatea cea mai vie. Acestor artişti militanţi li se alătură, cu prilejul pateticelor evenimente care au zguduit ţările române în 1848, o seamă de alţi fruntaşi ai mişcării artistice româneşti contemporane cu ele. Concepţia înaltă a artei combative, menită nu numai să oglindească realitatea, ci şi să sprijine activ lupta pentru transformarea ei, îşi are rădăcinile, la noi, în moştenirea transmisă de pictorii paşoptişti generaţiilor următoare. Şi nu este defel surprinzător să constatăm că şi în lupta pentru înfăptuirea Unirii, ideal scump celor de la 1848, sînt angajaţi în primul rînd tot pictorii în opera cărora idealurile paşoptiste rodiseră încă din vremea revoluţiei. Cei trei pictori eroi, e drept, n-au mai apucat să vadă acest vis naţional împlinit, căci ochii lor se închiseseră cu ani înainte, în temniţa habsburgică — ai lui Rosenthal, în exil pe malul Bosforului — ai celorlalţi doi. Nu fără să fi proorocit reînvierea României. Dar tovarăşii lor de luptă, înfrăţiţi de aceleaşi credinţe în reînvierea patriei

iubite, au rămas să le poarte mai departe mesajul. Nu trebuie să uităm că întîiul artist care a dat chip și ființă concretă „României", făcînd-o să devină, dintr-o idee abstractă, o imagine palpabilă, adresată simțurilor și simțirii întregului popor român, a fost revoluționarul pașoptist Constantin Rosenthal. Înfățișînd-o una, vie ca orice altă făptură a vieții și de neconceput altfel decît unitar, Rosenthal se înscrie în capul listei artiștilor care au militat pentru ideea Unirii. În lupta pentru înfăptuirea Unirii, artiștii fac deseori recurs la mijloacele oferite de alegorie. De fapt, operele de artă plastică izvodite de artiștii doritori să sprijine ideea Unirii se împart în trei categorii distincte:

1) alegorii,

2) scene istorice, cu subiecte din faptele trecutului anticipînd Unirea, sau cu subiecte din evenimentele contemporane, și

3) portrete.

Grupate astfel, operele, fie ele pictate, fie desenate ori gravate, ne-ar demonstra cu ușurință filiația lor din artele celor de la 1848. Dar nu e în intenția noastră să facem aici istoria internă a genurilor picturii din epoca Unirii, deși n-ar fi lipsită defel de interes, în altă ocazie. Năzuim să verificăm doar, o dată mai mult, parcurgînd iconografia artistică a Unirii țărilor române din 1859, adevărul că, în această împrejurare memorabilă, ca și cu multe alte prilejuri în istoria poporului nostru, artiștii adevărați au fost alături de el, au simțit voința lui, au împărtășit-o și au găsit mijloacele s-o transpună plastic. Diferențierile de stil, dependența de un curent artistic sau de altul, deosebirile determinate de variația temperamentelor și de ierarhizarea talentelor, se șterg toate în fața faptului fundamental care-i unifică pe toți acești artiști în istorie: dragostea de patrie și dorul de a o sluji prin artă. Cu mijloace mai strălucite sau mai modeste, ei își aduc cu toții prinosul marii cauze a unității naționale, pentru înfăptuirea căreia băteau acum un veac inimile tuturor.

Îndată după înăbușirea revoluției de la 1848, viața artistică a țării se desfășurase într-o atmosferă destul de puțin propice culturii, o atmosferă grea, de marasm și de regres, adusă de reprimarea tendințelor progresiste și de restabilirea regimului de privilegii feudale.

Apreciind arta doar după gradul ei de convenționalism, mentalitatea conformistă a boierimii retrograde, redevenită clasă conducătoare, restrînge o vreme din nou pictura de șevalet la portretistica oficială și la cea curentă, depinzînd de comenzile clientelei platnice. După exilul, impus sau voluntar, al cîtorva din cei mai de frunte artiști ai țărilor române, cei rămași în țară sau cei ce se întorc treptat, de la studii sau din refugiu, cunosc, de altfel, o situație socială din ce în ce mai puțin glorioasă, fiind reduși din nou la rolul de simpli furnizori ai claselor avute. Rolul acesta îl îndeplinesc, în deceniul al VI-lea al veacului trecut, pictorii Constantin Lecca, Mișu Popp, G.M. Tattarescu, Carol Popp de Szathmari și alți cîțiva, mai puțin însemnați. Este vrednic de notat faptul că unii dintre ei și-au exprimat chiar manifest nemulțumirea pentru soiul de activitate artistică la care îi obligau vremurile. Autodidactul Constantin Lecca de pildă, ardeleanul care în tinerețe, pe cînd scria povestiri istorice publicate în colecția „Biblioteca Românească" editată în Ardeal de Zaharia Carcalechi, visase să-și dezvolte talentul de ilustrator de care dădea de pe atunci dovadă și să ajungă un adevărat pictor de istorie, suferea de faptul că atelierul său, la care-l avea ca asociat pe absolventul academiei vieneze Mișu Popp, devenise o „curată tarapană"*, executînd tot ce se putea realiza cu pensule și vopsele, adică pînă și ouă încondeiate pentru sărbătorirea oficială a învierii la Mitropolie (în prezența domnitorului Barbu Stirbey, a curții și a guvernului). Și ca el sufereau, de bună seamă, și ceilalți. Ba, mai mult, apari-

---

* Cf. Iuliu Roșca, *Scriitori și artiști ; amintiri personale*, București, 1890, p. 53.

ția fotografiei, mai întîi sub forma daguerreotypelor metalice, apoi sub cea a portretelor copiate pe hîrtie după negative de sticlă, începuse să concureze în chip serios pictorii. Unii, ca Anton Chladek, după ce încearcă a se adapta acestei situații, descurajați, se gîndesc să abandoneze portretistica și să se apuce de fresca bisericească, pentru care n-aveau pregătirea necesară. Alții, cum e Carol Popp de Szathmari, devin și buni fotografi, recuperîndu-și pe altă cale clientela. Acest întreprinzător ardelean, care e unul din primii mari fotografi al lumii, va cuceri sub Cuza titlul de „Pictor și Fotograf al Curții Alteței Sale Principelui Domnitor al Principatelor Române-Unite". Inscripția suna: „Peintre et Photograph de la Cour de S.A. le Prince Régnant des Principautées-unies-Roumaines", pictorul semnînd Charles Szathmari și dîndu-și drept adresă „Chanu-Verde, Bucarest" pe cartoane fotografice ca acelea păstrate în B.A.R., la secția de stampe, reprezentînd pe Cuza și pe ministrul său Mihail Kogălniceanu, fotografii pe care le-a utilizat apoi pentru nevoile lui portretistice.

Dîndu-și seama de atmosfera din țară, prea puțin prielnică dezvoltării artelor, cîțiva dintre pictorii aflați la 1848 peste graniță, ca bursieri în străinătate, preferă să-și amîne cît se poate de mult întoarcerea în țară. Doar Tattarescu revine la 1852 din Italia, unde stătuse opt ani, și-și începe în țară cariera de portretist al negustorimii și de decorator mural bisericesc, uitînd pentru moment că în străinătate, de unde întreținuse legături cu cercurile din jurul lui Bălcescu și unde Bălcescu însuși, ca și generalul Magheru, îi pozase pentru un portret, năzuise să picteze și pictase chiar alegorii ca *Deșteptarea României* (1848) sau schițase *România plîngînd la catafalcul libertății*, după înfrîngerea revoluției. Tattarescu caută să se adapteze momentului și să-și tempereze avînturile, devenind, pînă una alta, un „furnizor" de efigii laice și de sfinți carnali, în gustul occidental la modă, adică tocmai rolul pe care vroiseră să-l evite cei rămași în continuare

peste graniță, cu riscul înfometării, căci bursele lor de studii erau supuse veșnic reducerilor din buget. Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, din prima promoție de bursieri moldoveni, nu va reveni la Iași decît în preajma imediată a Unirii, cînd va socoti potrivit momentul pentru realizarea proiectelor sale de organizare a învățămîntului artistic, idee ce-i încolțise în minte din perioada studiilor de la München [1]. La fel procedează Gheorghe Năstăseanu, al doilea bursier moldovean, acel „démocrate enragé" de care pomenește în 1853 Golescu-Albul, găsindu-l la Geneva, refugiat din Italia ocupată de trupele lui Napoleon al III-lea, aliatele milițiilor Vaticanului împotriva cărora tînărul pictor român luptase pe baricade la Roma în 1849, fiind rănit la ambele brațe. „Ca totu Românulu ce-și iubea țéra sa", cum ne informează V.A. Urechiă în *Buletinulu Artisticu* *, Năstăseanu se întorsese în țară în preajma Unirii, ocupîndu-se la Iași „cu depingere de portrete". Alți pictori, ca Petre Mateescu cel din Tutana-Argeș, cu un rol în revoluția de la 1848, de asemenea, vor reveni în țară mult după Unire, sau, ca olteanul Mihail Lapaty, vor muri înainte de a fi apucat să mai pășească pe pămîntul României unificate, deși visaseră clipa istorică de la 1859 și căutaseră să o sprijine prin arta lor.

Climatul în care se desfășura la București și Iași viața artistică se reînnoiește de îndată ce hotărîrea Convenției de la Paris, din 1856, de a se convoca Divanele ad-hoc, readuce în sufletele patrioților nădejdea înfăptuirii mult visatei Uniri. Ca primenită de un curent viu de aer proaspăt, pictura românească își regăsește tradiția progresistă și patriotică de la 1848.

Ideea scumpă poporului român, care legănase cugetele tuturor cărturarilor iubitori de țară, luptători la 1848, este slujită de artiștii noștri cu un

---

* Cf. Buletinul Instrucțiunei Publice, august, 1865, p. 30,

1. Vezi, de asemenea, articolul *Pictorii academiști* din acest volum, pp. 167—170. (n.r.)

entuziasm și o dăruire spontană, vrednice de toată admirația. Readuși pe calea luminoasă a conceperii unei arte cu un conținut de idei mai bogat, a unei arte destinate nu clientelei platnice, ci întregului popor, pictorii noștri se pun cu hărnicie pe lucru. Smuls preocupărilor mercantile ale „terapanalei“ sale, Constantin Lecca își regăsește mijloacele picturii de istorie, abandonate o vreme. Pe linia compoziției istorice de tip *Moartea lui Mihai Viteazul* din 1845 (Galeria Națională), Lecca realizează în 1857 o serie de pînze cu subiecte alese din faptele de arme ale trecutului românesc, a căror reamintire să justifice năzuința prezentului la unirea într-un singur stat. Și *Întîlnirea dintre Bogdan-cel-Orb și Radu-cel-Mare*, și seria inspirată din „Mihaida“ lui I. Eliade-Rădulescu, — din care *Mihai Viteazul intrînd în Alba Iulia* este o aluzie directă la unificarea tuturor românilor pe care figura falnicului voievod muntean o simbolizează — sînt momente alese tocmai pentru a susține, prin semnificația lor, necesitatea regăsirii în prezent a măreției trecutului, al cărui exemplu trebuia readus în conștiința poporului întreg. În acest scop, lucrările din această serie ale lui Lecca au fost reproduse prin cromolitografiere și răspîndite în mase, chiar în perioada convocării Divanelor ad-hoc, popularizînd, astfel, ideea pentru care erau întrunite aceste adunări, mai democratice decît cele din trecut (cu excepția adunării naționale de la 1848) și de la care întregul popor avea de așteptat hotărîrea unificării.

Deși lăudabile întru totul ca intenții, sforțările lui Lecca de a întruni pe o pînză mai multe personagii în acțiune, distribuite conform rolului lor și interdependenței lor funcționale în cadrul acțiunii săvîrșite, nu sînt întotdeauna încununate de succes. Neajunsurile de meșteșug n-au scăzut însă din popularitatea acestor imagini, bine răspîndite la vremea lor, cu un efect practic incomensurabil. Un publicist francez, Ulysse de Marsillac, autorul unui *Guide de voyageur à Bucarest*, după 1860, găsește că tablourile lui Lecca „ar

putea sluji pentru ilustrarea unei istorii a României", calificînd, de pildă, anemica și naiva compoziție *Bătălia de la Călugăreni* drept „o dramă și o epopee", în care admiră „acea strălucire a culorii pe care el (Lecca) o iubește, mișcarea pe care el știe să o arunce în compozițiile sale, fidelitatea conștiincioasă în a urmări pas cu pas indicațiile cronicarilor"*, cam în același timp în care mediocritatea tehnică a acestui artist bine intenționat devenise și pentru cei autohtoni evidentă, dacă este să ne luăm după cronicarii vremii **, ce denunțau acest tablou ca pe o „mușama fără valoare artistică". De fapt, sîrguincioase ca narațiune dar primitive ca execuție și cu totul inexacte ca reconstituire arheologică, confundînd în recuzită epocile, picturile istorice ale lui Lecca au farmecul unic pe care li-l dă indigența flagrantă a mijloacelor, înlocuită prin convenționalisme de tipul epitetelor ornante ale baladei lui Bolintineanu, cu care au certe afinități.

La un nivel mai înalt ca pur meșteșug artistic, dar încă destul de convenționale datorită academismului lor, sînt alegoriile avînd ca temă Unirea, realizate în același scop, al sprijinirii acțiunii Divanelor ad-hoc, de către *G.M. Tattarescu.*

„Ideea Unirii a inspirat adesea poporul românesc, în diverse manifestări de literatură și muzică" — scrie în 1857 un ziar bucureștean. După poezie trebuie să vină pictura ca să consacre opera sa sublimei idei. Aceasta era rezervată pictorului G. Tattarescu ***. Tattarescu executase într-adevăr la această dată o compoziție înfățișînd *Unirea*, reluînd cadrul și simbolistica grandilocventă din *Deșteptarea Românici*, lucrarea sa din 1848, de la Roma.

---

* Cf. Barbu Theodorescu, *Constantin Lecca*, București, 1938, pp. 48—49.

** Laerțiu (Alexandru Lăzărescu,) cronică citată de Barbu Theodorescu, *op. cit.*, p. 48.

*** *Patria*, jurnal politic literar, 1857, nr. 40, 3 iulie, p. 163.

„Cine nu a admirat la Colegiu (în galeria de pictură deschisă sub Barbu Stirbey la Colegiul Sfîntu-Sava — I.F.) tabloul lui Tattarescu, înfățișînd România rupînd lanțurile și ridicînd vălul ce-i acoperă ochii spre a privi un viitor mai fericit! Acest tablou este continuarea celui de la Colegiu. Pictorul, neavînd însă timp suficient pentru a face un mare tablou, s-a mărginit a face numai un desen, rămînînd ca mai pe urmă să trateze același subiect într-un tablou mare. Desenul înfățișează pe primul plan Dunărea cu valurile sale care înconjoară țara ca un brîu. În stînga, se văd ruinele Severinului și între ruine un bătrîn păstor culcat, care privește la cer cu inima plină de speranță. Acolo el zărește femei strălucitoare de tinerețe și frumusețe înfășurate într-un steag pe care e scris «Unire». Aceste femei sînt două surori iubite care voiesc a forma un singur suflet. Împrejurul lor se văd emblemele celorlalte puteri... Acest desemnu poartă titlul «Unirea», dedicată nației române“ *. Scopul pentru care a fostă făcut acest desen este litografierea. „Se va trage în mii de exemplare, așteptînd ca aprobarea nației să răsplătească pe meritosul artist, căruia îi adresăm mulțumirile noastre cele mai sincere și urîndu-i ca totdeauna penelul său să se inspire de subiecte naționale“ — continuă articolul. La mai puțin de șase luni de la această dată, la 4 decembrie 1857, librăria G. Ioanid anunța printr-o gazetă semioficială ** apariția litografiei, executată de vienezul August Strixner, prietenul lui Tattarescu, și trasă în atelierul lui G. Wonneberg din București. Exemplarul de la B.A.R., secția de stampe, (inv. 644), ne edifică pe deplin asupra mijloacelor ambilor artiști, atît ale lui „G. Tătărescu invent“ (or), cît și ale litografului Strixner.

De altfel, aportul lui Strixner la această imagine poate fi bine urmărit acum, cînd avem la dis-

---

* *Patria*, jurnal politic literar, 1857, nr. 40, 3 iulie, p. 163.

** *Anunțătorul român*, 1857, nr. 89, 4 decembrie, p. 4.

poziție și una din versiunile pregătitoare ale uleiului lui Tattarescu, reprezentînd același cioban adormit într-un peisaj luminat simbolic de zorii epocii noi. În litografie, registrul superior este ocupat de imagini mult mai convenționale decît a păstorului, pentru că e conceput în pur stil academist, ca o icoană cu îngeri, flamuri și steme, pe lîngă vagi elemente clasicizante în draparea personajelor feminine ce reprezintă cele două țări dîndu-și mîna pe veci, sub binecuvîntarea geniului care le întinde, deasupra stemelor îngemănate pe drapel, coroana princiară.

Obișnuința de a concepe compoziții religioase se vede din întregul lucrării, dar se pare că spiritul acesta coincidea cu gustul unei bune părți din publicul epocii, judecînd succesul operei după frecvența imitațiilor și variantelor de mînă străină ce o popularizează și o multiplică, licit și ilicit, cel mai adeseori în versiuni mult mai naive decît originalul. Ca în toată mitologia lui Tattarescu — păgînă sau creștină, fără granițe distincte — simbolistica acestei alegorii apare ochiului nostru, al celor de azi, destul de plată. Asupra unor artiști contemporani, cum este mai tînărul Petre Alexandrescu [1], craioveanul fost și el bursier la Roma, opera lui Tattarescu a făcut impresie puternică, judecînd după „Unirea Principatelor" pictată de acesta în 1856 la Paris, litografiată și editată la Wonneberg în București de către Carol Popp de Szathmari, din care un exemplar se păstrează la secția de stampe a B.A.R. (inv. 25926). Aici Unirea se petrece în registrul de jos al compoziției, și țările române sînt drapate în costume naționale, urmînd tradiția întemeiată de Rosenthal, care personifica țara printr-o țărancă. O catrință despicată într-o parte lăsînd să se vadă cămașa simplă, albă, cu mîneci strînse, îmbracă blonda Moldovă, în vreme ce Țara Românească este înfățișată de o munteancă brună cu cămașă înflorată și la poale, nu numai

---

1. Despre Petre Alexandrescu vezi articolul *Pictorii academiști*, pp. 212–217. (n.r.)

la altițe și piept, pe ia cu mîneci largi și cu un vîlnic ca de Vîlcea, Gorj sau Mehedinți. Din profil, dinaintea unui înger ce le cuprinde ocrotitor cu aripile și le binecuvîntează unirea, în timp ce tălpile lui calcă spada discordiilor din trecut, cele două tinere cu salbe bogate la gît sînt privite din cer de însăși sfînta treime, tatăl și fiul stînd pe tron de nori, cu porumbelul sfîntului duh între ei și anunțați pămîntului de îngeri buccunatori. Peisajul, bine realizat, din fundal, este cel al Dunării la Turnu Severin, cu piciorul podului lui Traian în dreapta. În față, pe scările estradei, încă două femei, personaje „meublante", una fiind, probabil, economia agrară, cealaltă istoria însăși ce notează evenimentul într-o poză inspirată, convențională îndeajuns, ca de altfel întreaga concepție a lucrării. Originalul, după cum indică însăși inscripția litografiei, era în sala Divanului ad-hoc din București. Astăzi el este deneregăsit. Dar că a ornat efectiv această sală, chiar de la deschiderea festivă a Divanului, la 29 septembrie 1857, ne încredințează lucrarea desenată și litografiată de Szathmari, înfățișînd această solemnitate (B.A.R., inv. 437). Pe peretele din dreapta al sălii, în apropierea lojii ministeriale, pînza lui Petre Alexandrescu se vede bine în desenul minuțios al lui Szathmari, și ne putem da seama din el chiar că personajele erau nu cu mult mai mici decît mărimea naturală.

Cu această operă începem enumerarea și analiza lucrărilor din subcategoria scenelor istorice contemporane. Căci, pe lîngă compozițiile cu subiecte luate din trecutul național îndepărtat, pe lîngă chipurile de voievozi deveniți simboluri ale Unirii și intrați în legendă — în special lui Mihai Viteazul îi acordă pictorii, cum am văzut, valoarea de simbol al reunificării statale a României — , unii artiști vor căuta să ilustreze în compozițiile lor momentele mari ale istoriei contemporane și să glorifice chipurile intrate în istorie ale oamenilor vii. Faptul este cu atît mai vrednic de luat în seamă și mai pilduitor pentru noi cei de astăzi, cu cît căutăm, un secol mai tîr-

ziu, să acordăm ariei noastre cît mai deplina valoare a actualității. Carol Popp de Szathmari sau Alexandru Asachi sînt, în această privință, niște adevărați precursori. În compoziția litografiată de care pomeneam mai sus, Szathmari, abil și minuțios desenator, ne-a dat o foarte exactă imagine a deschiderii solemne a Divanului ce avea să hotărască soarta unui popor, aspectul adunării de la care emană actul de naștere al statului român modern. Dar, în imaginea aceasta, care prin tema ei vădește sentimentele naționale, se vădește și crezul social al pictorului; în sala cu coloane orientale a vechiului parlament din București, Szathmari a înfățișat în prim plan, ca pe actorii principali ai scenei, deputații țărani în pitoreștile lor costume, pontașii Divanului ad-hoc din Muntenia, mîndri și demni. Și dispoziția planurilor nu este defel lăsată la voia întîmplării. De altfel, Szathmari și-a manifestat odată atitudinea aceasta politică, de afirmare a principiilor democratice, cîțiva ani mai tîrziu, cînd, către sfîrșitul domniei lui Cuza, a fost însărcinat să alcătuiască portretele domnitorului și ale doamnei țării, imaginile oficiale atît de intens popularizate datorită litografierii lor perfecte, imprimate la Paris de Lemercier, în 1866 (B.A.R., inv. 425 și 424, format IV). În aceste frumoase portrete, în care Alexandru Ioan Cuza și Elena doamna sînt văzuți întregi, în costum de aparat, în fața tronului cu stema îngemănată a țărilor române, Szathmari a găsit cu cale să sublinieze și meritele politice ale domniei lui Cuza care a întrunit sub același sceptru două țări surori: în mîna domnitorului se găsește actul dizolvării parlamentului, în vederea legii reformei agrare, prevăzînd împroprietărirea țăranilor după secularizarea averilor mănăstirești. Faptul este edificator. Între Convenția din Paris de la 1856 și proiectatul Tratat de la Paris din 1866, aflate pe masă sub coperți legate, data de 2 mai 1864, ziua loviturii de stat care a dat lui Cuza posibilitatea înfăptuirii unei părți din reformele democratice pe care le proiecta

acest domnitor ce făcuse parte dintre revoluționarii de la 1848, este citibilă cu precizie.

În același sens poate fi înțeleasă și predilecția lui Szathmari pentru celebrul pasaj al cuvîntării lui Kogălniceanu: „La legi noui, om nou", e titlul înscripției puse de pictor pe bastionul ilustrat cu chipul domnitorului, deasupra stemei noi a țării și insemnelor progreselor culturii, adunate într-o panoplie de drapele, în jurul unui leu heraldic. (Editori, Maior D. Pappasoglu și pictorul Carol Szathmari, arată inscripția litografiei imprimate la Wonneberg, inv. 427, B.A.R., secția de stampe).

Cu mult mai puțin pătrunse de spirit democratic par litografiile, slabe ca nivel artistic, semnate de „compuitorul și editorul" Maior D. Pappasoglu însuși. De o stîngăcie evidentă a desenului, copiat adeseori din mai multe surse și avînd de la Pappasoglu doar ingeniozitatea alăturării atîtor elemente disparate, litografiile acestui industriaș al stampei ieftine, realizate în condiții grafice insuficiente, sînt însoțite de cele mai multe ori de inscripții notabile prin misticismul lor și retorismul convențional, veșnic dedicate cîte unui puternic deputat („Deschiderea Camerei naționale din România de către Domnitorul Alexandru Ioan la 29 februarie anul 1860", litografiată la K. Danielis în Sibiu, inv. 5663, este dedicată deputatului „Capitalei București", Boerescu), mai rar domnitorului însuși. Valoare de document, din toate, pare să aibă cea care înfățișează „Sosirea Domnitorului Prințipatelor unite Alexandru Ioan I în Catedrala Capitalei București, pentru deschiderea Camerei Naționali din Rumânia la anu 1860, februarie 29" (lit. K. Danielis, B.A.R., stampe, inv. 457). Dar dotația pentru compoziția istorică îi lipsește acestui desenator de duminică, așa că, în afara unui anume farmec provenit din naivitatea narației grafice, cam ca a imaginilor populare din occident, lucrarea nu are valoare artistică propriu-zisă. Totuși, Pappasoglu a încercat și alegoria, traducînd pe limba sa frustă imaginile lui Alexandrescu, pe ale lui Szathmari și pe

ale lui Tattarescu. Este şi el „compuitor" al unei *Renaşteri a României* (dedicată de astă dată adunărilor elective din România, în memoria zilelor de „5 şi 24 Jenarie, Dierostrorum (Silistra) încredinţează pe cea renăscută, în braţele bătrînului Danubiu. — Şi el varsă din eternui (sic) vas, rîul Dunerii (sic) spre desvoltarea comerţului şi a Tivilisaţii" (B.A.R., inv. 22534). Într-adevăr, imaginea este o *vedută* amplă a Dunării, cu cetatea Silistra desfăşurată pe malul opus, sub un fort ce încunună colina, profilată pe orizont, în vreme ce vapoare fumegînde, tîrînd şlepurile remorcate în filă, saltă harnic pe valurile foarte regulat desenate, ale bătrînului Danubiu, sub ochii santinelelor române de la postul de grăniceri vizibil în prim-plan, jos. În dreapta, această banală carte poştală încadrată de portrete de voievozi, Dragoş, Radu-Negru, Mihai Viteazul, Ştefan cel Mare şi Cuza, intră în domeniul simbolului şi legendei: cele două Românii, cea veche sub veşmîntul unei bătrîne ţărănci şi cea nouă, — prunc nou-născut — sînt protejate vădit de figura naiv-statuară a unui bătrîn, gol şi încununat cu trestie, sprijinit într-un cot pe un vas: e tot Danubiul, dar ipostaziat. De un gust cu mult mai puţin îndoielnic dă dovadă însă Pappasoglu atunci cînd litografiază, dimpreună cu textul „Proclamaţiei către sătenii clăcaşi" dată de Cuza la 14 august 1864, ilustraţiile, încă neîndeajuns de bine desenate, dar de o mai realistă inspiraţie agrestă, ca de calendar popular (inventar 641). Muncile ţăranului care prăşeşte, culege via, ară, coseşte, adapă vitele la fîntîna cu cumpănă, seceră, păzeşte turmele de oi, meliţează cînepa, pescuieşte ori se ocupă cu albinăritul, cată să fie redate în scene separate, sub trei peisaje rustice, dintre care cel din mijloc e al unei pieţe de sat cu hora încinsă în mijlocul drumului lîngă crîşmă. În colţuri, ecusoane cu datele memorabile 5/24 ianuarie 1859, ziua Unirii, şi 2/14 mai 1964, ziua loviturii de stat care a dizolvat parlamentul reacţionar, dînd domnitorului mînă liberă pentru înfăptuirea reformelor. „Împroprietărirea ţăra-

nilor“ și „secularizarea mănăstirilor“ nu rămîn simple inscripții: întreaga pagină e încadrată de o panglică răsucită, pe spirele căreia se vede înscris numărul hectarelor expropriate fiecărei mănăstiri secularizate, ceea ce dă sens îndrăzneț întregii compoziții, apologie a acestui gest reformator al domnitorului pașoptist.

Nu se poate încheia seria lucrărilor inspirate din actualitate, fără menționarea celor două desene ale lui Alexandru Asachi, reprezentînd *Întîlnirea stindardului lui Ștefan cel Mare cu al lui Mihai Bravul*, în aprilie 1859, cînd armata moldoveană s-a reunit cu cea a Țării Românești, la Socola lîngă Iași și la Colentina lîngă București. Scena de lîngă Socola, reprezentînd *Înfrățirea oștenilor moldo-romani*, este realizată de Asachi în peniță și laviu (B.A.R., inv. 410) și a fost litografiată după compoziția acestuia, de către Schivert (B.A.R., inv. 4469). Ea are, și în desen și în litografie, savoarea autenticății. Cele două oștiri sînt încolonate, călări, de-a lungul laturilor șoselei ce trece pe lîngă mănăstirea vizibilă în fund, pe un deal. Comandanții, călări, se apropie salutîndu-se, văzuți din profil, în uralele mulțimii de țărani și orășeni din prin plan. În fund, pe deal, un cort uriaș de campanie, în fața gurii căruia se dansează o horă aprigă, lasă să se vadă înăuntru o masă întinsă pentru banchetul ce va urma. Amănuntele trebuie descoperite unul cîte unul; altfel, imaginea pare un simplu peisaj cu figuri, în care accentul ar cădea pe natură mai mult decît pe om. Întîlnirea de la Colentina, similară, realizată de Asachi după un desen de Szathmari, se află azi la Muzeul din Galați. Litografia lui Schivert este fidelă desenului lui Asachi, pricepută și îndeajuns de bine imprimată, la Inst. Albina din Iași. O lucrare la fel de semnificativă pentru tematica nouă, pătrunsă în arta noastră cu acest prilej, este vederea panoramică a cîmpului de la Băicoi, la 23 august 1859, cu prilejul primelor manevre ale oștirilor unificate ale celor două țări. Compusă și litografiată de C. Venrich (B.A.R., inv. 22536), opera reprezintă un in-

teres documentar mai curînd decît o valoare artistică reală și merge pe linia tradițională a gravurii de acest gen din grafica europeană, ce i-a slujit de model.

În materie de litografie, dintre lucrările care merită să fie menționate, n-am lăsat deoparte decît o stampă anonimă (litografierea ei aparține lui G. Venrich), intitulată *Concordia* (inv. 359), și înfățișînd (la 1857 cînd e datată imaginea, cu un rost exhortativ în vederea Unirii) cele două țări surori sub chipul unor copilițe fragede, pregătindu-se să înopteze, singure, dar sprijinindu-se una de cealaltă, într-un cîmp, la margine de drum, protejate din ceruri de doi îngeri. „Concordia res parvae, discordia maximae dilabuntur", sună inscripția. Stilul gravurii acesteia, care nu mai e o alegorie decît ca intenție, ca motiv pictural fiind mai curînd o scenă de gen, este mult superior producției de acest fel a timpului, de la noi. Poate fi a lui Venrich însuși? Sau chiar a lui Petre Alexandrescu?

Unii artiști au înțeles să-și exprime entuziasmul față de actul Unirii și adeziunea la spiritul reformelor preconizate de Alexandru Cuza, popularizîndu-i chipul. Dintre încercările portretistice vrednice de luat în seamă este și portretul domnitorului, executat din memorie de Gheorghe Năstăseanu și predat în vara anului 1860 Pinacotecii din Iași, proaspăt înființate (poate chiar în primele zile după 29 august, data întemeierii), unde se află și acum. Este o lucrare interesant concepută, puternică, gîndită destul de modern, surprinzător de larg tratată chiar, pentru stilul lui Năstăseanu. Cum nu e terminată, ne putem da seama din ea de metoda de lucru a artistului și de capacitatea lui de a vedea sintetic, chiar dacă în revenirile ulterioare — care din fericire n-au avut loc — , ar fi riscat să-și ucidă opera prin excesele analitice în sensul cărora păcătuiesc adesea pictorii cu educație academistă. Presa timpului îl remarcă:

„Galeria de tablóne au dobînditu de curîndu unu frumosu portretu alu M. Sale Domnului, de D. Anastasanu. Meritulu acestui tablónu stă mai alesu întru aceea că pictorele l-au desăvîrșitu (inexact, căci este neterminat, — I.F.) fără ca se fie pututu avea macaru odată onórea pozărei M. Sale, servinduse (sic) numai de fotografiile cele mai bune şi de suvenirea trăsăturiloru Măriei Sale, prinse mai multu din videre în trécătu. Din cîte portrete ale M. Sale suntu pînă acum făcute, — remarcă gazetarul cu destulă justeţe — nici unulu nu aru fi pututu fi mai bunu decâtu acesta, dacă pictorului iar (sic) fi fostu dată ocasiunea de a vedea macaru cîtu de puţinu, ca artistu, pre Maria Sa". *

Acest Năstăseanu, pregătit îndelung pentru pictura cu temă istorică, n-a avut însă niciodată răgazul să conceapă un tablou compoziţional propriu, fiind veşnic pus să copieze tablouri celebre ale maeştrilor Renaşterii, sarcină care părea mai imperioasă pentru constituirea unui fond artistic naţional, decît creaţia propriu-zisă a artistului. Din octombrie 1860, începe să i se plătească fostului bursier la Roma o a doua bursă, tot pentru acest oraş, de astă dată nu pentru studii ci pentru îmbogăţirea Pinacotecii cu còpii, conform concepţiei amintite, deşi colegul său, G. Panaiteanu-Bardasare, avea să protesteze, arătînd într-un raport adresat guvernului că s-ar cuveni ca pictorul „să depingă numai tablóne istorice şi naţionale ce suntu din imperiulu specialităţei sale, adică originale şi nici de cum còpii, cu care numai să-şi întunece ingeniósa şi aprinsa fantasie, făcîndu-se dintr-un pictore d'istorie unu simplu copistu" **. Că pictorul n-a apucat să ne lase un singur tablou de istorie, moartea găsindu-l la Roma în septembrie 1864, după lungi suferinţe, se dovedeşte o pierdere pentru pictura noastră,

---

* Cf. *Ateneu'lu Romanu. Revista septemanară, literară şi sciintifică*, Iaşi, an (1860) nr. 2 din 22 sept., p. 18.

** *Ateneu'lu Romanu*, Iaşi, an I (1861), nr. 16 din 2 feb. pp. 138—139.

dotația lui fiind foarte vădită și din portretul amintit, și pictorul avînd dorința fermă de „a deveni demnu de mărirea“ României, căreia-i urează să-și continue marșul către progres, și aceasta cu toate că este conștient de funcția obstrucționistă a anumitor fracțiuni politice dinlăuntrul guvernului, sau din parlament, adică tocmai acelea care au căutat să împiedice reformele lui Cuza și Kogălniceanu. Clarviziunea aceasta politică, de apreciat la un artist al vremii, îl face pe Năstăseanu să afirme, adresîndu-se României: „Deși facția ce te oprimă au statu, și stă încă, obstacul la niște asemine aspirații, însă noi prin asiduitate și indiferență la insidiile lor, vomu învinge și tu vei puté continua marșa ta către progresu....“*

De un entuziasm asemănător și de o egală încredere în viitorul României vor da dovadă și cei doi mari artiști din secolul al XIX-lea cărora arta noastră le datorește existența școlii de pictură românești moderne, Theodor Aman și N. Grigorescu.

Aman se dovedește influențat în gîndirea sa politică asupra rolului artei, nu numai de anumite idei spicuite din răzoarele socialismului utopic, ci și, în special, de scrierile lui Nicolae Bălcescu care îi inspiră cîteva din compozițiile sale istorice, cele mai însemnate chiar.

Înapoiat în țară de la studii din Franța în toamna anului 1858, Aman se va folosi de prestigiul său pentru a ridica la un nivel cît mai înalt viața artistică românească. „Dorința mea a fost și este de a influența din România începuturile unei școli de pictură care, progresînd, cu timpul să devie o școală națională și mare...“, scria el în 1861, adresîndu-se Camerei deputaților în scopul obținerii, de la corpul legiuitor al țărilor române, a legii pentru întemeierea învățămîntului artistic și instituțiilor aferente, școli de belle arte, muzee, expoziții periodice etc.

---

* *Ateneu'lu Romanu*, Iași, an. I (1860), nr. 1 din 15 sept., pp. 3–4.

Considerînd pictura „mobilul cel mai puternic al înălțării cugetului și al dezvoltării simțămintelor de mărire și naționalitate", conferindu-i, în concepția sa, puterea de a „pune istoria în acțiune", * Aman vede arta ca un revoluționar, investită cu virtuți ideologice propagatoare, anticipînd acțiunea politică și îndemnul la acțiune politică. Contribuția lui la lupta pentru înfăptuirea Unirii este cunoscută: încă de la Paris, din 1857, el creează și trimite în țară tabloul alegoric *Unirea Principatelor*, aflat la Muzeul din Iași, unde reapar cele două țări surori, înfățișate ca două tinere țărănci îmbrățișate, în costume naționale dorite cît mai specifice regiunilor respective. Tot din 1857, de pe vremea luptei pentru Divanele ad-hoc, este și *Hora Unirii la Craiova*, simplă vedere nocturnă a unei piețe a orașului iluminată de faclele manifestanților, printre care pictorul însuși cu familia sa. Această lucrare, s-a spus pe drept cuvînt, „marchează un moment însemnat în dezvoltarea picturii românești, fiind prima operă de valoare în care aspirațiile poporului erau înfățișate nu printr-o alegorie sau prin pilda faptelor de vitejie din trecut, ci direct, printr-o scenă autentică, interpretată într-un stil viguros realist, deci mai aproape de înțelegerea și simțirea oamenilor vremii, mai pronunțat populară" **. Într-adevăr, desprinderea dimensiunii epice a prezentului și prezentarea actualității în pictura istorică este un mare pas înainte făcut de Aman în arta românească, pe aceeași linie pașoptistă pe care se situase Rosenthal, glorificînd, în fundalul „României revoluționare", jertfa ostașilor români de la 13 septembrie 1848, lupta din Dealul Spirii. În *Hora Unirii la Craiova* a lui Aman, dimensiunea epică nu mai este urmărită cu mijloacele retorice ale pictorilor bataillişti, care văd

---

* Cf. Radu Bogdan, *Aman*, București, 1956, p. 38.

** Cf. Mircea Popescu, *Dezvoltarea picturii istorice românești în secolul al XIX-lea*, în „Studii și cercetări de istoria artei", I (1954), nr. 3—4, p. 124.

de obicei teatral, apologetic, ci cu veracitatea emoționantă și cu firescul implicat de mărturia autentică a unui participant direct la scena reprezentată, a unui martor ocular care trăiește împrejurarea respectivă cu tăria vieții sale proprii.

Ca document, este interesant și tabloul, foarte uscat realizat, lipsit de elan și de mișcare vie, intitulat *Votul de la 24 ianuarie* (azi la Muzeul Militar, dar aparținînd colecției Muzeului Aman din București). Vrednic de semnalat este că Aman a sugerat aici presiunea maselor de țărani și tîrgoveți de afară, cu care un grup de deputați comunică pe fereastră.

În tot timpul domniei lui Cuza, Aman va căuta să-i secondeze acțiunile politice prin exortații și comentarii. Se știe că prin *Solii turci la Țepeș-vodă*, lucrare achiziționată de Pinacoteca din Iași în 1861, Aman a căutat să ilustreze, printr-un edificator fapt din trecutul nostru, necesitatea păstrării unei atitudini demne cu prilejul vizitei pe care domnitorul avea s-o facă sultanului, încă suzeranul său la 15 august 1861, dimpreună cu „deputăția moldo-vlahă", compusă din Cornescu, N. Docan, Toderiță Balș. De-a lungul prodigioasei sale cariere, tema demnității naționale și a necesității luptei pentru scuturarea jugului otoman a fost consecvent urmărită de Aman, cu mijloace din ce în ce mai perfecționate artisticește, și cu aceeași nestrămutată încredere în puterea artei, care „pune istoria-n acțiune", concepție activă și militantă, cum s-a mai spus. Aman este personalitatea artistică care va ști să folosească, în genere, noul climat cultural adus de Unire, în scopul ridicării artelor plastice.

Asupra contribuției lui Nicolae Grigorescu la iconografia Unirii și asupra sentimentelor cu care tînărul zugrav de biserici a primit evenimentul acesta istoric s-au publicat date noi *, care întregesc ceea ce știam încă din scrierea biografică a

---

* Cf. Remus Niculescu, *Grigorescu între clasicism și romantism* în „Studii și cercetări de istoria artei", III (1956), nr. 3—4, pp. 127—171.

lui Vlahuță. „Într-o dimineață — relatează acesta că povestea pictorul — ne vine vestea că s-a ales Cuza domnitor în amîndouă capitalele. Am lăsat tot, am pus șeaua pe cal și fuga la tîrg. Atunci am văzut eu ce va să zică bucuria unui popor. Cîntece, jocuri, chiote în toate părțile ... încingeau horă în mijlocul drumului ... Am văzut bătrîni care plîngeau de bucurie. Vre-o săptămînă n-am mai putut lucra. Trimiteam la tîrg de două ori pe zi, după vești... nici nu era chip să ne mai gîndim la altceva... Mi-aduc aminte că stam seara pînă tîrziu și făceam desenuri alegorice despre Unirea Principatelor..." *.

Din aceste „desenuri alegorice" a ieșit, în epoca de studii din Franța, de bună seamă, adică după constituirea stilului maestrului, și schița în ulei, întoarsă cu tezaurul din U.R.S.S., reprezentînd eboșa picturală a unei compoziții în care, ca și la Aman sau Petre Alexandrescu, țările române sînt reprezentate prin două țărănci în costum național, încununate, cu lauri de astă dată, de un geniu care vine din zbor, reprezentat în racourci, cu aripile desfășurate larg deasupra drapelului tricolor. Efectele nu mai sînt așteptate aici de la precizia amănuntului grafic, ci de la dramatismul distribuirii luminii, conform viziunii picturale proprii acestui maestru, de îndată ce i se decide stilul. *Hora*, despre care Vlahuță indicase că ar fi fost pictată la 18 ianuarie 1856—1857, datare pe care ar justifica-o și portul popular, vizibil moldovenesc al personagiilor, dacă stilul ei nu s-ar opune la aceasta, este, cum bine scrie Remus Niculescu **, „o schiță îndrăzneață și rapidă, pictată cu o pastă abundentă, în tușe expresive, încărcate de lumină... Nimic grafic, nici o rămășiță de convenție neoclasică în această pînză", continuă comentatorul, conchizînd cu dreptate că lucrarea, ca și eboșa Unirii, nu poate fi decît mai tîrzie, de prin 1862—1864, „în legătură

---

* Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu. Viața și opera lui*, București, 1910, p. 20.

** Cf. Remus Niculescu, *op. cit.*, pp. 170—171.

cu ciclul de pînze datorat contactului cu romantismul francez, caracterizate deopotrivă prin concepția picturală a formei și prin lirismul efectelor de lumină". Faptul că la Paris, la studii, artistul rămîne preocupat de alegoriile schițate în țară în 1859 și de „horele încinse în mijlocul drumului" văzute cu prilejul Unirii, cînd a pictat decorația interioară a bisericii de la mănăstirea Agapia, dovedește ce mare răsunet a avut acest eveniment în sufletul pictorului. Preocuparea sa pentru o pictură cu conținut ideologic înalt, care să sprijine actul istoric al Unirii, cu toate că pentru pictura istorică propriu-zisă n-avea nici atracție deosebită, nici pregătire specială, judecînd după încercările modeste de pictură istorică din adolescența artistului care „nu erau diferite de ceea ce cunoaștem ca producție curentă de istorie în arta, de pildă, a unui Lecca",* rămîne un merit vădit al acestui artist, care-și datorește noilor condiții create de Unire și intervenției lui Kogălniceanu însuși, o bună parte din temeinicia instrucțiunii sale artistice.

Dar nu numai în crearea de opere capabile să deștepte conștiința națională și să glorifice ideea unității statale a țărilor române constă aportul artistic al epocii Unirii. Prefacerile structurale și progresele societății românești din epoca luptei pentru Unire și pentru o legislație mai vrednică de un stat național unitar se reflectă în cultura noastră de acum un secol printr-o seamă de fapte și de date, între care noul avînt luat de învățămîntul românesc, înființarea instituțiilor capitale de cultură și cunoașterea din ce în ce mai serioasă a trecutului național sînt cele mai vrednice de amintit. Mînă în mînă cu redescoperirea tezaurului artistic al trecutului, punct de program important în politica culturală de după Unire, participarea unora dintre artiștii plastici ai vremii la călătoriile arheologice inițiate începînd cu

---

* Cf. G. Oprescu, *Date noi despre anii de formație a lui Nicolae Grigorescu*, în „Studii și cercetări de istoria artei", II (1955) nr. 3—4, pp. 164—165.

anul 1860, are drept rezultat descoperirea paralelă a marilor frumuseți, încă neexplorate, pe care le putea oferi artei pămîntul patriei. Priveliștea românească își face loc în tematica picturii noastre, cu mai multă insistență, după această dată. În același timp, crește interesul pentru creația poporului, pentru folclorul literar în special, dar și pentru unele din artele aplicate în care se ilustrează marea sa înzestrare pentru realizarea frumosului artistic. Tematica picturii se îmbogățește de asemenea cu scene de gen, al căror subiect este dictat de interesul sporit al artiștilor și publicului pentru viața țărănimii, pentru pitorescul exterior al formelor de viață rustică descoperite cu surprindere, ca un „exotism“ deosebit de atractiv, de către unii artiști veniți din afara granițelor, și pentru adîncirea studiului acestei vieți, cînd e vorba de o seamă de artiști ieșiți chiar din rîndurile poporului. Într-un sens, se poate spune că temele tradiționale astăzi ale școlii românești de pictură, subiectele scenelor de gen din viața poporului, în care s-au ilustrat Aman, Grigorescu, Andreescu și mai toți pictorii de după ei, sînt consecința simpatiei pentru țărănimea exploatată, simpatie ce s-a manifestat cu putere în preajma anilor reformei agrare a lui Cuza și Kogălniceanu. În ceea ce privește gustul publicului artistic, care solicită tot mai multe asemenea creații, cu subiecte luate din viața țăranilor, este neîndoielnic că problema deschisă îndată după Unire și rezolvată parțial în 1864 a creat un curent de opinie, ale cărui ecouri apar limpezi în literatură și artă, în creațiile artistice ale epocii.

PICTURA ROMÂNEASCĂ ÎN BANAT ÎN SECOLUL XIX

În Banat, mai mult decît în Principate, începuturile picturii moderne sînt indisolubil legate de începuturile artei religioase. [...] Un rol de seamă în menținerea tradițiilor și canoanelor artistice îl au atelierele locale de zugravi bisericești din Banat, numeroase și în secolul al XIX-lea, dat fiind că în aceste ateliere rustice de pictură bisericească se instruiesc mai întîi toți pictorii bănățeni moderni care au intrat în istoria artei ca artiști vrednici de amintit pentru opera lor proprie și nu pentru o contribuție anonimă la o operă colectivă.

Elementele de pictură laică pot fi identificate chiar la primele monumente cunoscute ale artei religioase a Banatului, la mănăstirea Săracă (jud. Timiș) și mănăstirea Zlatița, din secolul al XVII-lea, iar în prima jumătate a secolului al XVIII-lea la biserica ortodoxă română din Lipova, operă a meșterului — sîrb după nume — Nedelko Popovici, despre care Ioachim Miloia afirmă că, respectînd strict canoanele picturii orientale, „... nu poate scăpa nici de influențele mai pronunțate ale artei occidentale".

Începuturile propriu-zisei laicizări a decorației bisericești se plasează însă către mijlocul secolului al XVIII-lea, momentul economic al valorificării produselor agrare bănățene. Ierodiaconul Vasile este unul dintre primii zugravi pomeniți

în legătură cu această îndrumare laicizantă şi este interesant de ştiut că acest întemeietor de familie bănăţeană celebră (nepotul său este Constantin Diaconovici Loga, profesorul şi filologul binecunoscut), fondator al şcolii de pictură religioasă semnalată la 1736 la Sredişte, era originar din Oltenia, şi că venise în Banat aducînd 50 de familii româneşti din Tismana care să populeze regiunea Vîrşeţului devastat de turci. Ierodiaconul Vasile lucrează după moda artizanilor feudali, cooperînd cu ajutoarele lui, recrutate unele chiar dintre membrii familiei sale. Cele patru icoane principale din catapeteasma veche a bisericii Clopodia, executate în acest fel şi care se află la Muzeul Banatului, mărturisesc o neîndoielnică influenţă apuseană, atît în felul de a concepe şi a pune în pagină imaginea, cît şi în stilul în care zugravul îşi realizează viziunea, mult mai puţin abstractă, mult mai realistă decît caligramele lui Nedelko.* Maica Domnului, cel puţin, este o figură care permite să se vadă înrîurirea icoanelor catolice, mai carnale, mai concrete, chiar cînd sînt tehniceşte neînsemnate.

Fiul lui Vasile Aliexievici, George Diaconovici, născut în 1736 la Sredişte, duce mai departe procesul de laicizare progresînd şi în achiziţionarea unei tehnici mai realiste cum se vede din operele, mediocre de altfel, dar pline de sevă vitală, de dragoste a concretului, achiziţionate de Muzeul din Timişoara. Este interesant de notat că Diaconovici este primul portretist al ţăranilor români din Banat, pe care îi zugrăveşte pe peretele tindei bisericilor ai căror ctitori fruntaşi ai satelor sînt. În biserica de lemn a comunei Povîrghina, zugrăvită la 1785 de George Diaconovici, într-o tehnică de un puternic stil laicizant, apare astfel pe peretele ctitorilor figura *ţăranului Ioan Medescu*, în costumul său tradiţional, cu minimum de idealizare, necesitat de gen. Pisania bisericii arată că „George Diaconovici din Vîrşeţ sau din Sredişte".

---

* „Analele Banatului", Anul II, fasc. III, iul.-dec. 1929, articolul *Patru icoane executate de zugravul Nedelcu*, p. 7.

a fost ajutat și de Petru Diaconovici din Fabrică (Timișoara), considerată de cercetătorul bănățean Cosma drept fiul lui. Iată un exemplu de perpetuare a tradiției artistice într-o familie de zugravi români. George și Petru Diaconovici aparțin fazei acesteia de tranziție, căreia îi slujește și contemporanul lor *Ștefan Tenetchi-Ponerchiu*, pictor de vizibilă influență italiană. Originar din Arad, oraș a cărei catedrală o zugrăvește, el pare să fi cunoscut îndeaproape arta apuseană și mai ales pe cea a Renașterii italiene. Inovația introdusă de el este (judecînd după iconostasul bisericii din Lipova, păstrat în parte, mai cu seamă după icoanele de pe porțile de iconostas) introducerea valorației ca mijloc de modelare a reliefului și respectarea anatomiei o dată cu detronarea conturului caligrafic din rolul său anterior. Este o pictură fără contraste cromatice ca în cele de rudimentară concepție ale Diaconovicilor, avînd o cromatică bogată fără să fie stridentă, nuanțată științific, mergînd spre stil plastic și eliminînd aproape cu totul amintirile decorativismului oriental.

Prin Ștefan Ponerchiu, la acest sfîrșit de secol al XVIII-lea, tranziția este dusă la capăt. Arta lui bisericească se poate considera laicizată. Secolul al XIX-lea va cunoaște numai exemple de zugravi bisericești ce lucrează în stil apusean. Așa este cel mai însemnat dintre zugravii acestui secol, *Dimitrie Turcu* din Oravița (1810—1883), ale cărui icoane sînt adevărate tablouri laice pe teme religioase. Fiu al servitorului de la „oficiul cămăral“, ceea ce înseamnă că este a doua generație orășenizată, Dimitrie Turcu a urmat școala primară românească și nemțească la Oravița, devenind apoi ucenic de cizmar ca să se poată întreține. Dimitrie devine calfă, dar ia lecții de desen pe ascuns cu profesorul german Kramer de la gimnaziul local. Profitînd de prezența în Oravița a pictorului sîrb *Arsenie Petrovici*, care zugrăvea biserica ortodoxă, Turcu intră ucenic la acesta, rămînînd cu el timp de doi ani. La 19 ani, Dimitrie Turcu își deschide un atelier de pictură în locali-

tate, primind comenzi pentru prapuri, icoane etc, pînă cînd, în același an, 1829, obține prima comandă pentru decorarea unei biserici, cea de la Mehadia. De-a lungul vieții sale, are ocazia să picteze numeroase biserici bănățene, unele astăzi la noi, altele în Iugoslavia sau în Ungaria. Talentul său atrage în 1847 atenția consilierului cameral (K. und K. Hoffkamerrat) Grenzenstein, care îl ia sub protecția sa pentru faptul de a fi executat portretul împăratului Ferdinand și pe al palatinului Josef, acordîndu-i o patentă de negoț spre a-i asigura existența și îndemnîndu-l să plece la Academia de Belle Arte din Roma. Dimitrie Turcu semnase însă și pînă acum „pictor academician", ceea ce era numai apanajul absolvenților unei Academii de artă. S-a vorbit de trecerea sa prin München * înainte de această dată, fără temeiuri precise. Cert este că pictorul nu profită de sfatul și protecția Consilierului. Renunță la studii ca să-și poată susține familia grea.

Anul 1848 este deosebit de important pentru noi și în ceea ce privește istoria artei bănățene. Căci din pricina izbucnirii revoluției în Banat, acest prim pictor bănățean laic în toată puterea cuvîntului are prilejul să ia contact cu arta de dincoace de Carpați. Ca să se pună la adăpost de evenimente, Dimitrie Turcu își ia soția și cele patru fiice și trece în Oltenia și Muntenia de unde nu se mai întoarce decît în 1850. Este interesant de cercetat dacă se pot găsi la noi portretele pe care se pare că le-ar fi executat „pe la casele boierești " acest pictor bănățean la mijlocul secolului trecut.

După ce mai pictează o biserică în Banat, la 1851, cea de la *Sasca Montană*, Turcu se decide în sfîrșit să plece la Viena pentru studii, în 1852, dar revine după un an neavînd mijloace suficiente să

---

* Ioachim Miloia, *Începuturile artei românești în Banat*, în „Analele Banatului, Buletinul Muzeului din Timișoara", 1930, anul III, ian.-martie, pp. 1—8; Aurel Cosma, *Pictura românească în Banat de la origine și pînă astăzi*, București, 1940, p. 80.

se întreţină în Capitală şi se dedă din nou picturii de biserici ortodoxe sau unite. Teneţchi-Ponerchiu pictase de asemenea şi de unele şi de celelalte, fiind solicitat să execute chiar pictura catedralei greco-catolice din Blaj. Catedrala care cade în lotul lui Turcu este cea din Caransebeş, pictată între 1862—1863.

Asemenea Diaconovicilor, Turcu lucrează asociindu-şi ginerele, pe zugravul Nicolae Haşca, la multe din lucrările întreprinse.

Dar dacă Turcu poate fi considerat drept unul din precursorii *renaşterii artistice*, cum le place criticilor bănăţeni citaţi să considere modesta mişcare provincială de laicizare a artei lor bisericeşti în această regiune, dacă picturile lui, de pildă cele două replici ale portretului de arhiereu trecute drept icoane ale Sfîntului Nicolae, aflate la Muzeul din Timişoara, denotă o viziune realistă şi o tehnică modernă care îi îndreptăţea pretenţiile de a se da drept pictor academic, dacă opera acestui artist depăşeşşte cu mult stadiul primului pas făcut spre laicizare de către zugravi rustici, alegerea ginerelui său ca ajutor ni se pare o lipsă de discernămînt artistic din partea meşterului. Căci Nicolae Haşca din Topleţ (mort la 1929) este un autodidact lipsit de talent care nu a putut învăţa mare lucru nici din colaborarea cu socrul său. Un *Ioan Botezătorul* aflat azi la Muzeul din Timişoara, anacronic pentru anul 1887, cînd e datat, prezintă atîtea stîngăcii de desen şi de concepţie, atît de puţină şi exiguă ştiinţă a picturii, încît unica lui valoare pentru cercetător poate consta doar în faptul — interesant istoriceşte numai — posibilităţii unui artist de a picta ca un zugrav ţăran în plin oraş, la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi după o ucenicie la un adevărat pictor. Acest fapt este însă semnificativ doar prin implicaţiile lui de ordin sociologic.

Tot ca un ţăran care copiază, însă de data aceasta un model cult străin, în loc să compună cu naivitatea cu care compusese el peisajul sfîntului Ioan Botezătorul, cu miei şi cu alei de arbori într-o perspectivă infantilă, lucrează acest zugrav şi

scena *Buneivestiri* (inv. 899) de la Muzeul din Timișoara. Fecioara, ca şi îngerul, sînt îmbrăcaţi după moda feminină austriacă a secolului al XVIII-lea, iar încăperea în care se petrece scena este mobilată în stil Biedermeier, cu măsuţă rotundă de tip „guéridon" şi cu scaun tapiţat cu pluş roşu violet cu spătarul cabriolat. O fereastră cu perdea grea și vas de porțelan cu flori pe pervaz, în stînga, indică o cameră burgheză a unei locuințe particulare, în care apare totuși în dreapta un amvon de biserică. Pe parchetul cu dale desenate primitiv, fără grija de perspectivă, ca și cum ar fi în plan vertical, fumegă lîngă poalele de mătase ale Madonei o cățuie. Este un document al amestecului curios de influențe în mentalitatea acestui zugrav-țăran. Hașca, orășenizat, superficial, folosește elementele exterioare ale culturii materiale ale epocii asociindu-le cu tiparele tradiţiei artistice țărănești.

Elevii și urmaşii lui Dimitrie Turcu, un *Dumitru Popovici*, creator și el de dinastie artistică, un *Ioan Ștefanovici*, *Zaharia Achimescu*, *Lazăr Zbăgan* sau *Ion Badiu*, sînt fermenții mișcării de laicizare a picturii bisericeşti și pregătitorii mărunți ai terenului pentru apariția picturii moderne în Banat, dimpreună cu cei ai celui de al doilea „maestru academic" de la originile picturii bănățene moderne, *Mihail Velceleanu*.

Originar din Ramna, *Mihail Velceleanu* a avut un rol important în acest proces. Se pare că se trăgea dintr-o familie de olteni, veniți din Vîlcea. Miloia, în însemnările manuscrise din arhiva Muzeului din Timişoara, ne vorbeşte de o rudă a pictorului, învăţătorul și primarul de la 1850 al satului Vîlnic, care se iscălea Petru Vîlceanu în cirilice. Acesta povestea că tatăl său venise cu trei dintre frații săi din Vîlcea în Banat, ca „mehatnici" — spălători de aur, avînd contract pentru minele de pe valea Bîrzavei. Stabilirea în pustă, la Ramna (Caraş), a unuia dintre ei a fost ulterioară, prima lor ocupație fiind mineritul în regiunea muntoasă. Mihail Velceleanu, nume denaturat din „Vîlceanu", este primul bănățean despre care

știm sigur că învață pictura în străinătate. A fost elev al Academiei de Arte Frumoase din München. Înclinările sale nete sînt către pictura laică, dar mediul ținutului natal îi cere pictură religioasă. Întors în țară, primește comenzile bisericilor din Cuptoare-Secul (1824), Câlnic (1830) și multe altele. Este important și pentru arta bisericească, căci el introduce la noi iconografia lui Wegel. Exemplarul din Goldene Bibel, cuprinzînd 40 de imagini de care s-a slujit Velceleanu, împrospătînd astfel iconografia tradițională a zugravilor din Banat, se găsește la Muzeul din Timișoara, avînd sub fiecare figură „didascalii", explicații traduse din nemțește și ortografiate în cirilice, în românește. Ruptura de tradiția orientală pe care o începuse Turcu este slujită paralel și de acest contemporan al său. Este interesant de văzut cum termenul lexical evoluează o dată cu conținutul picturii. Pictorul se numește, atîta vreme cît arta rămîne sub influența orientală, „zugrav". Velceleanu și urmașii săi sînt numiți însă „moalări", cu termenul adaptat din nemțește, iar a picta se spune „a molări". Este ecoul occidentalizării picturii și concepției despre pictură a țăranilor români. Căci Velceleanu pictează și portrete și naturi moarte pe panouri portabile de lemn sau pînză pentru nevoile unui public orășean. Avem, pictate de acest pictor, două autoportrete, din nefericire nedatate, dar la mare distanță unul de altul, ambele la Muzeul din Timișoara. În primul, pictorul este un adolescent cu trăsături fine, arcade și nas drept, roman, ochi inteligenți, căprui și plete aproape blonde, îmbrăcat după moda apuseană cu guler înalt, cravată șal și gheroc de culoare închisă. Stilul este al unui pictor din prima jumătate a secolului al XIX-lea, de la noi, fără o tehnică prea evoluată, cu un modeleu insuficient și indicații de ecleraj sărace. Al doilea, înfățișîndu-l la o vîrstă înaintată, cu barbă, mustăți și păr bogat, este un portret mult mai adîncit, în care se pot pot urmări și diferențierile tactile ale materiei și efectele eclerajului ca teh-

nică, fără să mai spunem că în atitudine tendința figurativă din primul a făcut loc unei tendințe de a exprima psihologia personajului, vizibilă imediat. Vestimentar, Velceleanu pare să fi renunțat, ajuns la maturitate, la eleganța căutată din adolescență (efect neîndoielnic al mediului rural în care trăia). Căci el ne apare într-o haină groasă de șiac brun, fără cravată, cu o cămașă țărănească prinsă într-un nasture, sub barbă, ale cărei cute luminate alb, sînt urmărite de data aceasta cu interes pictural. Urmele trecerii prin Academie sînt vizibile în construcția arhitectonică a figurii, unde diferențierea densităților apare în modelarea formei prin valorație și efectele de ecleraj.

Același muzeu păstrează și o mică natură moartă (fructe pe o farfurie) de Velceleanu, care pare mai curînd din epoca primului autoportret, cînd nu trecuse încă pe la Müchen, judecînd după indigențele tehnice. Dacă pictorul nu știe să-și acorde desenul cu unghiul vizual, văzînd farfuria de sus, ceea ce-i permite să deseneze mult din conținutul ei, mere, piersici, struguri și o nucă desfăcută, în același timp marginile fiind desenate nu curb, ci printr-o linie orizontală, naivitatea aceasta nu scade însă nimic din savoarea picturii, cu interes lucrată, în care pînă și reflexele diferite ale luminii căzînd altfel pe fiecare bobiță de strugure sînt notate cu instinctivă exactitate. Velceleanu a picat și icoane pe pînză în afară de cele pe care le zugrăvește în biserici. Este interesant de notat, într-o *Cină de taină* de mari dimensiuni (ulei pe pînză, 0,730 × 0,910 m.) de la același muzeu, felul în care tendința sa realistă introduce elemente iconografice noi și chiar „eretice“, ca de pildă prezența, pe masa la care stau apostolii cu Christos, înșirați rigid într-o ritmică aproape bizantină, a unui bine înroșit purcel fript — mîncare predilectă a țăranilor din cîmpia Banatului — așezat lîngă potirul mitic.

Este un exemplu de felul în care, chiar atunci cînd păstrează stilul tradițional, un pictor laic reușește să reflecte într-o scenă religioasă ceva din mediul în care trăiește.

Atelierul lui Mihail Velceleanu de la Bocşa-Montană se transformă în curînd într-o adevărată şcoală de pictură prin care se perindă ucenici tineri şi zugravi bătrîni, deopotrivă îmbibîndu-se de spiritul acesta înnoitor. Aşa sînt *Dimitrie Mihailovici*, care îl ajută în 1830 la zugrăvirea bisericii din Cîlnic; aşa este *Nicolae Merişescu* din Bocşa-Montană, pictor mai bătrîn, care mai lucrase încă de la 1821 şi care ne-a lăsat o edificatoare copie aflată la Muzeul din Timişoara, după o Madonă de Andrea del Sarto; aşa este *Teodor Gherdanovici* din Lugoj.

Marşul spre academism al picturii bănăţene este slujit şi de alţi pictori şi de alte origini, un *Filip Matei* din Bocşa, elev şi el al lui Velceleanu, mai tîrziu maestru al lui Ioan Zaicu, un *Bartolomeo Delliuomini* din Caransebeş, probabil un italian, rătăcit prin aceste meleaguri, dar mai ales pictorii sîrbi. Printre aceştia *Sava Petrovici* din Izvin, care trăieşte toată viaţa sa la Timişoara (1794—1857), este unul din marii furnizori de portrete ale societăţii bănăţene a timpului.

Muzeul din Timişoara păstrează de la el două opere, între care pictorul a avut timp să parcurgă o evoluţie de nu mai puţin patru decenii şi pe care le menţionăm tocmai pentru că alăturarea lor este ilustrativă pentru drumul parcurs de acest gen în răstimpul amintit. *Portretul consilierului Francisc Meyer*, senator austriac, făcut la 1815, cum adevereşte inscripţia de pe dosul pînzei („Sabbas Petrovits pinxit die 28, Octobr. 1815. Efigies D. Senatoris Francisci Meyer, Anno aetatis 40"), este un tipic portret de secol XVIII, nu numai prin stil şi prin draparea personajului, prezentat în haine de curte bogate, ci şi prin atitudinea pictorului faţă de model, rece, sceptică, distantă ca în faţa unui monument impersonal. În schimb, portretul datat 1854, executat la Timişoara, al „polgarului" *Sofronie Gruici*, este un adevărat portret burghez în care acest intelectual român de tip vechi, impregnat de spiritul chezaro-crăiesc, trăieşte cu toate amănuntele biografiei sale.

Fiul lui Sava Petrovici, Pavel, născut la Timişoara la 1819, este pictor şi el. Nouă din icoanele sale şi un portret se găsesc în biserica din Modoş, trădînd un pronunţat spirit laic, ca şi portretul de cleric, foarte înaintat ca tehnică, de la Muzeul din Timişoara (inv. 194). După 1843, Pavel Petrovici a sosit la Paris, plecînd însă de aici cu intenţia să facă înconjurul lumii şi în India şi China, unde i se pierde urma. Dar pictura sîrbă îşi împleteşte istoria cu cea românească şi prin nume de prim ordin, nu numai prin aceşti măruntei.

Pictorul sîrb care contribuie mai mult la laicizarea artei bănăţene influenţînd pictura românească din această provincie este *Nicola Aleksič* (1811—1873), unul din marii maeştri ai clasicismului sîrbesc. Faptul că s-a stabilit în Banat, pictînd biserici româneşti în oraşul Arad şi împrejurimi (Fibiş, Capolnaş, Cuvin) şi numeroase iconostase, îi conferă un rol şi în desăvîrşirea procesului de laicizare a picturii româneşti din acest ţinut. Biografia sa nu interesează însă istoria picturii româneşti decît pentru perioada 1840—1873, anii petrecuţi la Timişoara şi Arad, unde moare. Fusese elevul lui *Arsa Teodorovici*, primul pictor modern sîrb originar din Neoplanta, care lucrase de fapt şi el o bună bucată de vreme în Timişoara (1768—1826).

Dezvoltarea picturii sîrbeşti din Vojvodina (numele slav al Banatului) se împleteşte astfel necontenit cu dezvoltarea picturii româneşti.

Istoria picturii sîrbe care se poate explica fără recursul la istoria picturii slovene sau a celei croate, nu se poate dispensa de studiul picturii româneşti din Banat, după cum studiul pictorilor români din această provincie şi evoluţia gustului artistic trebuie să ţină seama necontenit de istoria artei sîrbe.

Figura centrală a plasticii bănăţene este pictorul *Constantin Daniel*. Încadrarea sa în istoria picturii româneşti constituie o problemă delicată, el fiind considerat în mod curent drept cel mai

de seamă dintre pictorii produşi de poporul sîrb, în secolul al XIX-lea.

Datele care îi alcătuiesc biografia sînt destul de puţin sigure. Asupra originii sale planează încă îndoieli. Născut în Lugoj ca fiu al unei localnice şi al unui rus, venit acolo o dată cu trecerea armatei lui Suvorov prin Banat, fapt care s-a petrecut la începutul anului 1798, cînd trupele ruseşti, în război cu francezii, se îndreptau spre Italia şi Elveţia, pictorul acesta ar putea fi considerat foarte bine rus de origine, dacă această legendă ar putea fi verificată. Biografii săi n-au găsit însă nici o urmă în registrele bisericilor lugojene despre naşterea lui Constantin Daniel sau despre căsătoria tatălui său, pe care unii îl numesc Grigorie Daniel, alţii Petru Daniel. * Despre mama lui Daniel, de asemenea, se ştie prea puţin. După înseşi mărurisirile pictorului, consemnate de contemporanii ale căror afirmaţii le reproduce Veljko Petrovič, ea ar fi fost o sîrboaică din Lugoj. Aceeaşi afirmaţie o găsim în biografia redactată de Berkeszi ** şi este reluată de ultimul biograf al artistului, român de data aceasta, Ioachim Miloia, care în cercetările sale asupra acestui pictor ajunge însă, pe baza unor documente păstrate de familia urmaşilor lui Daniel, la concluzia că Daniel avea drept limbă

---

* Capitolul pe care i-l consacră lui Constantin Daniel criticul de artă sîrb Veljko Petrovič, autorul părţii a doua din monografia *Srpska Umetnost u Vojvodini* (apărută la Novi Sad, în editura societăţii Matica Srpska, 1927) sub titlul „Despre arta picturii sîrbilor în Vojvodina secolelor XVIII şi XIX" („O Slikarskoj Umetnosti Srba u Vojvodini XVIII i XIX Veka"), pp. 95—101, este tot ce s-a scris mai complet despre acest artist. Autorul foloseşte amintirile personale ale contemporanilor pictorului, pe lîngă vechile monografii existente la această dată, dintre care una, cea cuprinsă între pp. 28—47 ale publicaţiei „Törtenelmi es Regeszti Ertesitö", ce apărea la Timişoara înainte de primul război mondial (fasciculele III-a, IV-a din anul 1909) este datorată lui Berkeszi István, fostul director al muzeului timişorean, primul care a adunat date asupra lui Constantin Daniel, considerat atunci pictor maghiar, ca unul ce trăia în Ungaria.

** Berkeszi István, *op. cit.*, p. 29.

maternă limbă română și că era considerat de toată lumea, declarîndu-se el însuși, de altfel, român. Această problemă a naționalității lui Daniel este, cum vedem, destul de încurcată.

Ar fi de presupus că, desfăcut de convoiul trupei în trecere prin Lugoj, tatăl lui C. Daniel a rămas în acest oraș, însurîndu-se pe la începutul anului 1798. Toți biografii sînt de acord în a atribui pictorului ca dată de naștere sfîrșitul aceluiași an sau anul 1799. *

E greu de știut cum s-au desfășurat anii copilăriei pictorului și ce fel de educație i-au putut da părinții. Ceea ce e sigur este că religia lui Constantin Daniel era cea ortodoxă, ceea ce nu e fără importanță pentru pictura sa. Mama lui Daniel, despre care Petrovič afirmă că unii dintre locuitorii orașului Becicherec (astăzi Zrenianin) își mai aminteau, încă la sfîrșitul secolului trecut, că se sfîrșise în casa fiului său stabilit acolo, este îngropată în cimitirul ortodox sîrbesc din localitate.

Constantin nu a fost singurul ei copil. Miloia a stabilit, pe baza unor informații culese de la urmașii familiei artistului, că pictorul a avut două surori. Dacă despre soarta uneia din ele nu se știe nimic, cea de a doua este sigur că a avut o fiică, Nera, cu care pictorul, izolat la Becskerek, întreține la sfîrșitul vieții sale o corespondență din care ceva ni s-a păstrat și pe care caută să o decidă să vină la el, cînd, bătrîn și bolnav, după moartea soției sale, simte nevoia să aibă aproape de el pe unul dintre ai săi.

Tradiția familială considera că Daniel ar fi intrat de timpuriu ucenic la un pictor din Lugoj, unde, „tocmea păpirele și văpseaua“ ca un „șăgîrt“ (începător) ce era. Numele pictorului acestuia,

---

* Cf. Aurel Cosma, *Pictura românească din Banat de la origini pînă azi*, Timișoara, 1940, p. 80. in octavo; apoi Ioachim Miloia: *Începuturile artei românești în Banat*, în „Analele Banatului“, anul III, ian.-martie, 1930, pp. 1—8; Ioachim Miloia, *Constantin Daniel a fost sîrb sau român?*, Timișoara, 1935, extras din revista „Luceafărul“; Afirmația lui V. Petrovič, *op. cit.*, p. 96.

care a îndrumat primii paşi ai lui Daniel, nu se cunoaşte. Ni se spune despre el doar că era „un pictor slab de biserici“ şi că locuia „peste drum de casele lui Curiac“, la Lugoj. În notele lui Miloia din Arhivele Muzeului Regional al Banatului de la Timişoara, unde găsim informaţiile de mai sus, se spune că pictorul acesta lugojan ar fi primit vizita unui alt pictor „ungerman“ care, lăudîndu-l pe „şagîrtul“ său, germanul „l-a luat cu el nu se ştie unde“. Dacă, aşadar, epoca şcolară a pictorului şi studiile sale rămîn învăluite în legendă, aşa cum au putut fi ele transmise de urmaşii familiei pictorului, este poate un noroc acela că unul dintre elevii de mai tîrziu ai lui Daniel, pictorul sîrb Lazăr Nikolič, cu care maestrul a lucrat o vreme împreună pînă în 1851, s-a hotărît să-i constituie o biografie, utilizată apoi de istoriografii artei iugoslave.

După mărturisirile înseşi ale acestui Nikolič, raportate de Petrovič, se ştie că, de la 1812 pînă la 1816, Daniel era la Timişoara, în atelierul lui Arsa Teodorovič (pictorul sîrb considerat drept cea mai importantă figură a artei acestui popor din prima epocă a laicizării picturii bisericeşti) şi că acesta, gelos de progresele tînărului, l-ar fi alungat ca să nu-i fure meşteşugul. Fenomenul de care vorbea deci, în amintirile sale, Vasile Mateescu în legătură cu specificul învăţămîntului rudimentar artistic de la începutul secolului trecut în Principate, apare identic şi în această provincie de graniţă a monarhiei austro-ungare, unde invidia şi spiritul comercial al meşterilor împiedica talentul tinerilor să se dezvolte.

După ruptura sa de Arsa Teodorovič, Daniel continuă să rămînă în Timişoara unde *existau mai mulţi „pictori academici“*, diplomaţi ai Academiei de Arte Frumoase din Viena, în atelierele cărora pare să fi pătruns. Se pomenşte în special de pictorul Nesenthaler cu care s-ar fi specializat * în portrete.

---

* I. Miloia, *Constantin Daniel a fost sîrb sau român?*, p. 2.

Să fie acesta germanul de care pomenește tradiția familială?

De la începutul anului 1820 i se pierde urma. Petrovič socotește că e posibil ca în această epocă să fi avut o scurtă perioadă de studii, fie la Viena, fie la München; dar ceea ce este mai interesant de știut pentru noi, și mai probabil totodată, este că, după afirmația aceluiași istoric sîrb, de la o dată ce nu se poate preciza pînă la 1827 pictorul ar fi călătorit prin Banat și prin Ardealul occidental, întreținîndu-se din portretele ce executa pentru orășenii înstăriți, dornici să-și aibă efigia, în această epocă în care mijloacele mecanice de reproducere a fizionomiei nu erau încă inventate. În calitatea aceasta de „pictor călător" plătit cu un ducat imperial pentru fiecare portret, ajunge Daniel în 1827 în orașul bănățean Becskerekul-Mare, unde este chemat să facă portretul funcționarului chezaro-crăiesc Koracsoniy István, bogat proprietar localnic și mai tîrziu comite al Torontalului și unde se întîlnește cu tînăra Sofia-Carolina-Josefina Dely, una din frumusețile vestite ale ținutului, dintr-o familie sărmană de maghiari localnici. Aceasta avea la 1827 vîrsta de 21 de ani. Tînărul firav, mic de statură și miop, pictor începător fără avere, se îndrăgostește de această frumoasă blondă și este cununat de Koracsóniy însuși, la 27 februarie 1828, în biserica romano-catolică a orașului, întrucît Sofia Dely era de această confesiune. Stabilit în orășelul bănățean în care mai tîrziu, înstărit, ajunse să achiziționeze o casă, viața lui Constantin Daniel se desfășoară de aici înainte după șablonul vieților tuturor pictorilor provinciali din această parte a Europei, împărțită între decorarea de biserici și executarea de portrete.

Asigurîndu-și protecția influentului personaj al regiunii care era nașul său și care îl recomanda clericilor înalți ai ținutului, obține, în mai 1829, comanda decorării bisericii ortodoxe sîrbești din Pancevo, lucrare pe care o sfîrșește în 1833 și care este prima sa comandă importantă plătită

cu 4000 de florini de argint, ceea ce înseamnă începutul prosperității artistului.

În același timp portretizează în acel orășel personalitățile de seamă, executînd numai în familia „spahiului" Jagodič 10 portrete, ceea ce-i aduce reputația de a fi cel mai bun pictor al Banatului. Îndată după biserica din Pancevo, al cărei iconostas se păstrează și astăzi fără restaurări, împreună cu două mari icoane portabile, Constantin Daniel este chemat de parohia românească din Uzdin pentru a picta între 1833—1836, iconostasul bisericii din această localitate, românească astăzi, în Banatul sîrbesc.

La 1836, Episcopia sîrbească din Timișoara publică un concurs pentru pictarea iconostasului catedralei. Se prezintă cu lucrări de probă doi pictori academici din Dresda, Neuhauser și Leonidas Miller, meșterul sîrb Nikola Aleksič din Velika-Kikinda, întors de curînd din Italia cu reputație bine stabilită, și cu bătrînul pictor sîrb din Timișoara Sava Petrovič. Oferta lui Daniel este însă preferată, deși pretențiile sale sînt cele mai mari, ridicîndu-se la 6 500 florini de argint. La 18 septembrie 1837, comanda îi este adjudecată de consiliul diocezan, căruia, lucru curios, pictorul i se adresase într-o ofertă scrisă în limba germană, ceea ce i-a permis lui Miloia să tragă concluzii în favoarea tezei sale, că Daniel nu era sîrb.

Iconostasul acesta, început în mai 1838, a fost terminat de Daniel în 1843, și este cu mult cea mai importantă operă aflată pe teritoriul nostru, de mîna acestui artist. Cele 52 de icoane ce-l compun, dintre care unele adevărate compoziții necesitînd cunoștințe înaintate imposibil de presupus a fi achiziționate de pictor fără studii într-o Academie din Apus, n-au nimic din tradiția bizantină în care se mențin operele multor pictori bisericești sîrbi, ele mărturisind mai curînd o îndrumare laicizantă, de tipul academismului vienez, dar cu foarte multe elemente de observație realistă și într-o tehnică adecvată

viziunii lipsite de orice schematism transcendentalist.

În cei șase ani, cît a fost reținut la Timișoara de comanda aceasta, în jurul lui Daniel s-a concentrat atenția intelectualității acestui oraș, în care diferențele de limbă ale celor patru naționalități conlocuitoare nu au constituit niciodată o barieră de netrecut, cel puțin pentru cei cîțiva entuziaști adăpați la cultura iluministă a universităților din Apus, și dornici să realizeze în mica lor patrie progrese asemănătoare cu cele constatate în orașele lor de studii. Unul dintre aceștia era de pildă tînărul intelectual maghiar *Gorove István*, devenit mai tîrziu, în primul guvern maghiar, cel din 1867, ministru al comerțului și economiei. Timișoreanul acesta întors de la studii din Franța și Italia în epoca în care Daniel se îndeletnicea cu iconostasul catedralei sîrbești, a depus stăruințe pe lîngă pictor pentru a fi primit ca elev al atelierului său, pasionat fiind, ca mulți intelectuali romantici, de pictură. Avînd prilejul să-l cunoască pe Daniel la lucru și în viața particulară, Gorove István publică în această vreme articole însuflețite despre acest pictor în ziare cu tiraj mare și prestigiu cum era, de pildă, organul partidului revoluționar al lui Kossuth, care se menține pînă astăzi cu titlul de atunci: „Pesti Hirlap". Daniel, om cam de vreo 40 de ani, este numit acolo mare artist și speranță a artei maghiare. Ziarul german local „Temeswarer Wochenblatt" a atras de cîteva de ori în șir atenția publicului asupra „geniului artistic" al lui Constantin Daniel, considerînd biserica episcopiei sîrbești din Timișoara drept „cea mai frumoasă din toată Ungaria, socotind și toate provinciile ei". Este vizibil că anii de lucru din acest oraș bănățean, în care s-a bucurat de atîta trecere în rîndurile cunoscătorilor și amatorilor de artă, au contribuit să sporească faima de mare artist ce apucase să-și făurească pictorul lugojan. Răsplătit material și moral de munca depusă aici, Daniel se întoarce la 1843 în casa sa din Becskerekul-Mare, unde

continuă să primească comenzi, exercitîndu-se în același timp și într-un gen neîncercat pînă atunci de dînsul cu atîta stăruință și mai puțin „comercial" decît portretul: natura moartă. De pildă cea din fosta colecție *J. Vujik* de la Senta, astăzi proprietate a Muzeului Național din Belgrad (reprodusă în multiple rînduri) *, este din această perioadă.

Judecînd după această mostră celebră, în care pictorul se arată foarte sensibil la aspectele specifice ale materiei, resimțite tactil, cu diferențele de densitate și textură și în care se poate vedea clar că meșteșugul artistic achiziționat la această epocă de Daniel era îndeajuns de serios pentru a-i seconda intențiile, putem deduce că pictorul, obosit de meseria îndelung practicată a compozițiilor religioase, oricît își va fi dat osteneala să nu se repete de la o comandă la alta, obosit, de asemenea, de veșnicele portrete în care fanteziei sale și sentimentului li se lăsau prea puțin loc, își caută o recreație bine meritată în variația genurilor. El caută un subiect în care să se poată simți mai mult artist și mai puțin artizan, mai el însuși, mai conform cu năzuințele sale adînci către o pictură neaservită gustului mediocru al unui public provincial, ca cel din Vojvodina (Banatul), în care trăia. Atenția cu care scrutează efectele luminii, căzînd parcimonios pe boabele cristaline ale unui strugure, pe fructele dintr-un vas întunecat, sau luminînd din plin felia de pepene de pe farfuria albă din prim-plan; grija cu care compune pictural suprafața pînzei, distribuind petele de lumină pe dreptunghiul întunecat al fondului; emoția cu care notează vibrația, arbitrară adesea, a razelor reflectate de suprafețe diferit reliefate și diferit colorate; toate acestea vădesc o vocație neîndoielnică pentru marea pictură, spre care tindea acest artist, constrîns de împrejurări să se specializeze în genuri mai lucrative, necon-

---

* Cf. Milan Kašanin, *L'art jougoslave des origines à nos jours*, Beograd, 1939, p. 116

forme idealurilor sale, dar tinzînd necontenit către o formă superioară de artă.

Totuşi necesităţile practice ale vieţii îl obligă să continue a zugrăvi portrete, unele bust, altele reprezentînd în întregime personaje ale căror chipuri ne pot da astăzi o imagine despre compoziţia eteroclită a societăţii bănăţene a epocii. De la intelectualul cu figura iluminată de febra unor idei înaintate — revoluţionare, sau de la chipurile respectabile ale prelaţilor luminaţi de o confesiune sau alta, pînă la arhimandritul incult, mîndru, arierat şi habotnic sau la negustorul egoist ori la chiaburul sigur de sine, cu mustăţile unse şi răsucite la vîrf, cu mîna în şoldul hainei cu brandemburguri după moda maghiară şi cu cizme lustruite în picioare — oameni de toate felurile s-au perindat în atelierul lui Constantin Daniel. Pictorul, desigur, nu îşi alege modelele; el se călăuzeşte de criterii practice, comerciale.

De la 1843 pînă la 1851 nu se cunoaşte nici o comandă mai importantă pe care să o fi executat Daniel.

Aceşti ani, petrecuţi la Becskerek, sînt ca o pregătire calmă a înfriguratei perioade de lucru ce va urma după 1852. Întreruptă doar în două rînduri, în 1846 şi 1851, de călătoriile pe care le întreprinde cu scopul de a studia în Italia, în muzeele celebre, arta Renaşterii şi a Barocului, pictorul este în perioada aceasta în plină maturitate artistică, o epocă de studiu. Publicul timişorean care îi făcuse o primire triumfală, cît timp lucrase acolo, nu îl uită nici acum. Publicaţia locală „Euphrosyne“ confirmă plecarea sa în călătorie, anunţată şi de foile nemţeşti din Timişoara, atît în 1846 cît şi în 1851.

În august 1852, această glorie a provinciei obţine o nouă comandă importantă: pictura bisericii sîrbeşti din Dobriţa. În cei trei ani cît l-a mobilizat decorarea acestei biserici, terminată în septembrie 1855, Daniel s-a lăsat ajutat de un elev, *Lazăr Nikolič*, ajuns mai tîrziu zugrav vestit de biserici şi pomenit de istoricii artei

sîrbe ca un biograf al maestrului său, din nefericire pentru perioada aceasta mai clară din viața artistului și nu pentru epoca din care ne lipsesc documente. Ultima lucrare de pictură decorativă iconografică a meșterului i-a fost prilejuită de comanda parohiei sîrbești din satul bănățean Jarcovak (Iarcovăț), între 1858 și 1861. Este opera de adevărat pictor și nu de zugrav bisericesc, socotit de criticii sîrbi drept cea mai importantă și mai originală dintre cele similare înșirate mai sus, nu pentru că ar fi ultima, deci cea în care artistul și-a putut da mai deplin măsura, cît pentru că la primirea acestei comenzi, cu renumele glorios pe care și-l făurise, Daniel a putut dobîndi din partea autorităților bisericești întreaga libertate a concepției și experienței, în așa chip încît iconostasul bisericii din Jarcovak seamănă, după părerea lui Veljiko Petrovič, mai curînd cu un imens panou de muzeu, decît cu iconostasele convenționale ale bisericilor sîrbești de peste rîul Sava. Sînt cu totul, în acest ansamblu, mult mai aerisit decît o permit Erminiile tradiției ortodoxe, 14 tablouri semănînd mai curînd, prin dimensiunile și stilul lor, cu niște mari compoziții laicizante decît cu niște icoane. Dispuse doar în două etaje încoronate de icoana Răstignirii, iconostasul are la dreapta și la stînga, ca pe niște voleuri de altar atașate aceleiași scene, chipurile reprezentate întregi ale Maicii Domnului și Sf. Apostol Ioan, fratele Domnului, pe care legenda evanghelică îi situează în preajma crucii în ultimele momente ale lui Christos. Cele patru mari tablouri din rîndul de jos, așezate între ușile altarului, reprezintă pe Christos și pe Fecioară de-a dreapta și de-a stînga ușilor împărătești, primul ca pelerin, binecuvîntînd, a doua (pentru care a servit drept model, ca întotdeauna cînd este reprezentat de Daniel acest personaj sacru, soția sa, Sofia Dely), rugîndu-se; apoi, la extremități, Ioan Botezătorul și Sfîntul Nicolae, unul eremit, jumătate gol într-un peisaj, celălalt în odăjdii arhierești. Aceste patru tablouri, prin realismul

cu care sînt pictate, părînd portrete de oameni adevărați, cum de altfel exemplul citat mai sus dovedește că erau, sînt ferite de idealizările convenționale ale picturii religioase. Menținute într-o viziune perfect verosimilă, ele mărturisesc o naturalețe greu admisă într-o biserică ortodoxă, decît doar prin prestigiul deosebit de care se bucura la autoritățile ecleziastice cel care își cîștigase la această dată faima de „Tizian al picturii sîrbe". Lipsa aureolelor din jurul capetelor acestor personaje este și ea o concesie făcută artistului, pe care, o dată ce o constatăm, restul nu ne mai poate mira.

Aceste patru mari tablouri de personaje reprezentate în mărime naturală, sau chiar nițel mai mari ca în natură, încadrează ușile, din care cele două laterale sînt constituite și ele din panouri de lemn, pictate cu chipuri de arhangheli. Deasupra ușilor împărătești, în mijlocul celui de al doilea rînd orizontal de imagini, încadrată oval, *Cina cea de taină*, de o mărime neobișnuită în bisericile ortodoxe, are la dreapta și la stînga, dispuse cîte două, scene din viața lui Christos *(Nașterea, Botezul, Învierea, Înălțarea)*, la fel încadrate, însă vertical dispuse. Adăugînd în al treilea registru Crucificarea de care ne-am ocupat, trei tablouri pe fond întunecat în mărime naturală, am terminat să parcurgem întreg iconostasul a cărui lemnărie, îndeajuns de sobru sculptată, iarăși împotriva gustului pentru somptuos obișnuit în bisericile ortodoxe, pare doar un cadru pentru punerea în valoare a tablourilor încastrate.

În această operă, considerată ca o încoronare a carierei de decorator a lui Daniel, realismul artei renascentiste italiene este vizibil cu prisosință. Dacă am insistat atît de mult asupra iconostasului de la Jarcovak, este mai cu seamă pentru că fiecare tablou din cele 14 care îl compun, luat în parte, este o adevărată compoziție vrednică de tradiția renașterii asimilată de acest pictor în urma călătoriilor sale în Italia, altfel decît prin intermediul academiilor timpului, care

o contrafăceau cele mai adeseori, convenționalizîndu-i stilul, și reducîndu-l la manieră.

Biserica din Jarcovak mai posedă, în afară de iconostas și decorația murală, două tablouri portabile, dintre care unul, cel al *Fecioarei cu pruncul*, este un mișcător portret realist, copilul în special, într-o atitudine care permite racourci-uri îndrăznețe, o imagine realistă de un adevăr uman înduioșător.

Pentru al doilea panou portabil, așezat deasupra scaunului episcopal din această biserică și reprezentînd pe Sfîntul național al sîrbilor, Sava, fost arhiereu al ținuturilor acelora, Daniel a luat drept model figura protectorului său, ierarhul Arsenovič pe care îl portretizase încă mai de mult, din epoca pictării bisericii de la Pancevo (1833) și căreia îi rămăsese recunoscător pentru sprijinul dat în tinerețe.

Atît pentru unul cît și pentru celălalt din aceste două tablouri avînd ca pretext o temă religioasă, critica sîrbă recunoaște că meritul cel mare al pictorului este de a nu fi copiat nici un tablou celebru, nici o compoziție a vreunui maestru italian, așa cum se obișnuia în acea epocă, ci dimpotrivă, ca și în tablourile din iconostase, Daniel s-a ostenit să născocească atitudini și grupări neobișnuite ale personajelor, în mișcare sau în repaus, cu preocuparea continuă de a fi original, făcînd din arta Renașterii o lecție asimilată adînc și nu un simplu model de copiat. O virtuozitate tinzînd să se generalizeze în pictura cu subiect religios a lui Daniel face ca eforturile sale de la început să lase încetul cu încetul locul unei vădite încrederi în sine, în posibilitățile sale de artist încercat, care dă multora din operele sale de acest gen caracterul de „lîncezeală“ (fadeur) pe care îl semnalează Milan Kašanin, recunoscînd totuși că „Daniel face orgoliul picturii iugoslave moderne, atît prin fantezia viziunii sale despre lumea exterioară și căldura sentimentelor, cît și prin stilul său

pur și mai cu seamă prin bogăția, delicatețea, rafinamentul coloritului lui".*

Genul picturii cu subiect religios, din care Daniel face adevărate compoziții laicizante, utilizînd modele din viața de toate zilele și punîndu-le în atitudini și situații reale, nu este părăsit de pictor nici după terminarea acestei ultime mari opere. După Jarcovak, Daniel lucrează din nou singur unele icoane ca de pildă cea cu tema „Ghețemanilor", aflată azi în biserica evanghelică din Kovačica. De la 1861 încolo, Veliko Petrovič socotește că pictorul nu s-a mai deplasat prea mult din Becskerekul-Mare, unde a continuat să picteze portrete, cu un tarif foarte ridicat, pentru a-și putea economisi timp în care să se dedea, pentru propria sa plăcere, tablourilor de gen așa cum este *Flora*, aflată azi la Muzeul din Belgrad. Tema aceasta tizianescă l-a obsedat pe artist, rezolvînd-o însă nu cu sobrietatea de stil a marelui venețian, de la care a reușit să desprindă un anumit fel de a percepe valoarea picturală a nudului. [...] Ingeniozitatea pictorului s-a cheltuit în restul tabloului în probleme de „natură moartă", adică de redare a specificității tactile a stofelor, dantelelor și vălurilor ce drapează personajul, comportîndu-se diferit sub jocul venețian al luminii aurii ce îmbogățește tonurile de roșu și negru în care este menținută pînza. Departe de puritatea clasică a genurilor, opera apare mai curînd conformă gustului secolului al XVII-lea, fără ca ea să înceteze a fi un document edificator al fazei ultime a artistului.

Din aceeași categorie fac parte portretul soției artistului, fost în colecția J. Vujič din Senta, ca și *Flora*, azi tot la Muzeul din Belgrad. Venețian și acest portret reprezentînd din trei sferturi șezînd pe blonda bănățeană la o vîrstă îndeajuns de matură, cu forme cam prea pline, cu părul despletit lăsat pe umerii dezgoliți de draperia albastră prinsă cu o perlă pe piept,

---

* Milan Kašanin, *op. cit.*, p. 39.

de sub care ies în raccourci-uri savante brațele de la cot, unul sprijinit pe speteaza scaunului, celălalt în poală. Nu este atît un portret, cît mai curînd un tablou de gen. Opera aceasta mărturisește preocuparea constantă a lui Daniel de a realiza asemenea tablouri de egn, încă din vremea primei sale călătorii în Italia, cînd poate fi datată, după vîrsta modelului, această lucrare (1846). Cu dezinvoltură și fără insistență tratată, această pînză se deosebește prin calitățile de observație realistă de alte portrete ale Sofiei Dely, declarate ca atare sau camuflate sub titlul ce indică teme religioase. O *Maică a Domnului* reprezentată bust trei sferturi, dreaptă, cu mîinile împreunate pentru rugăciune deasupra unui pupitru pe care se vede o carte deschisă, descoperită în 1932 de Ioachim Miloia în cursul unei călătorii prin Banatul nostru, fusese, după anul 1863, dăruită de pictor fiicei surorii sale din Lugoj, cu indicația specială că ar fi de fapt portretul soției sale. Trăsăturile apar aici mult idealizate față de chipul cu umerii goi din colecția Vujič. Este, de bună seamă, nu atît efectul tendinței religioase a temei, căci în *Fecioara cu pruncul* de la Jarcovak Sofia Dely se putea recunoaște perfect în comparație cu portretul de gen amintit, cît rezultatul faptului că la 1863 pictorul era obligat să recompună din memorie trăsăturile din tinerețe ale soției sale, îmbătrînită, desigur, și ea. Într-o scrisoare scrisă, la 30 mai 1863, de Daniel nepoatei sale Nera și soțului său Ștefan Lajos, pictorul afirmă că soția sa „îi de vreo șase-șapte ani tot beteagă", exprimîndu-se într-o foarte frumoasă limbă românească, ortografiată cu particularitățile fonetice specifice graiului bănățean, transcrisă după sistemul fonetic al limbii maghiare, ceea ce dovedește că, deși făcuse școală ungurească și trăise printre sîrbi, Daniel poate fi considerat român ca limbă maternă, de vreme ce întrebuințează graiul românilor bănățeni în relațiile epistolare cu familia sa.

Ioachim Miloia, care a descoperit la urmașul pictorului (de fapt al Nerei), doctorul Virgil Cristureanu din Lugoj, acest document prețios pentru noi, împreună cu portretul amintit mai sus și cu altele două de care vom vorbi îndată, publică textul său cu originala sa ortografie, în favoarea tezei pe care o susține, în privința originii românești a pictorului.*

Documentul nu este edificator din acest punct de vedere numai, dar și pentru unele detalii biografice ce se desprind din el. Stabilit la „Grosse Becskerek“ cum își numește el patria electivă, în limbajul germano-maghiar al autorităților, pictorul se vaită „că dăvro patru-csincsi ani inkoasia num merdse bine, kă am avut keltujală kare ku Beteșuguri, ku Kășile, ku Drumuri, ku Winia (Viena = WIEN = Winia) și ku mare pagubă, păstă 22 de Mij in Ardsint, kare keltuială tare mo slăbit...“

Se vede deci că pictorul n-a rămas tot timpul la Becicherec, așa cum credea Petrovič, după revenirea de la Jarkovak. Viena, în care de data aceasta îl mînă nevoia de a-și îngiji sănătatea sa și a soției, îl mai văzuse, în alte condițiuni, ca tînăr student al picturii, înainte de 1827, sau în trecere spre Italia la 1846 și 1851.

De asemenea, conform tradiției orale a familiei raportată de Dr. Cristureanu și notată de Miloia, pictorul îmbătrînit a încercat o apropiere de familia sa din Lugoj. Documentul respectiv din 1863 îl arată grijuliu de soarta nepoatei sale: „Akuma trag nădesde kă oi kapata în skurtă vreme wro kiteva sute dă florintz, atuncsia oi avrea grijă și de voi dar până atuncsa wreau să știu kum teai măritat tu și nu mai întrebat și pe mine, săm spuni pă cine ai luat, cse știe Stefan, invacato jel wrun zănat, stie skria și cseti? Invacato wreo skoală? Csinei și de undei? Eu nu știu nimika csei și kumăi?“.

E vizibil că pictorul întrerupsese de mult timp legăturile cu familia surorii sale, de vreme

---

* Ioachim Miloia, *op. cit.*, vezi indicația bibliografică.

ce își întreabă nepoata despre identitatea soțului său, măcelarul lugojan Stefan Lajos, ba încă în post-scriptum adaugă întrebarea: „Dă kiț ani sint Pruncsi vostri?".

Se pare că Daniel și-a ținut făgăduiala de a-și ajuta nepoata îndată ce a auzit de greutățile menajului său. Printr-un cunoscut lugojan află amănuntele dorite, care îl interesează: „numam inbukurat ku worbile kare mau spus de voi. Eu akuma știu csinei Lajos, numa akuma i tîrziu și nam cse face". Preocuparea principală a pictorului în acest moment o constituie încurcăturile sale financiare. „Am îmbătrînit și dă ani și dă grijă mare, kă să fiu Tiner apoi să numi pasă dă nimika nu am slăbit dă tot... dar *porția inpărătească* ne omoare cu tot". Copleșit de impozite, cum se vede, impuse probabil de fiscalitatea excesivă a administrației chezaro-crăiești după cifrele considerabile ale veniturilor sale din trecut, nu le mai putea face față în acest moment în care, îmbătrînit și slăbit cum se simte, comenzile i se răresc. Pictează din ce în ce mai puțin, dar nu cu mai puțin elan. Cele trei tablouri descoperite de Miloia la urmașii familiei sale sînt o dovadă că, sub raport artistic, pictura lui nu are nimic de suferit de pe urma bătrîneții. În afară de portretul idealizat în icoană al soției sale, o „Bogorodiča" de care am vorbit mai sus, Veljiko Petrovič pomenește, printre operele acestei epoci, portretul de femeie în catifea roșie și *Autoportretul* „dăruite fiicei surorii sale, ce se căsătorise cu un casap din Lugoj".* Această afirmație ne permite să datăm operele descoperite de Miloia. Printre ele, oricît de reușit ni s-ar părea portretul tinerei necunoscute în mare decolteu și cu pieptar de catifea roșie (care nu este, în treacăt fie sugerat, fără asemănare cu modelul care a slujit pentru *Flora*, atît ca figură și pieptănătură, cît și ca particularități anatomice), cel mai important este *Autoportretul* cu paleta în mînă și cu beretă pe cap, văzut din trei

---

* Velijko Petrovič *op. cit.*, p. 98

sferturi, dreapta. Importanța lui e cu atît mai vădită cu cît este singurul autoportret cunoscut al artistului, figura lui fiind popularizată în Iugoslavia după un portret executat de pictorul Uros Predič, aflat la Muzeul Național din Belgrad. Trebuie să mărturisesc de la început că Daniel a știut să-și scruteze fizionomia cu un rezultat mult mai apreciabil decît confratele său sîrb, care l-a pictat după o fotografie, singura cunoscută a pictorului, găsită la Lugoj după moartea artistului de unul din administratorii săi, Dr. Vladimir Nikolič, fiul lui Lazăr Nikolič, fostul elev al lui Daniel.

Spre deosebire deci de portretul comandat postum lui Predič, în care culoarea roșietică a părului și bărbii colan cu care își împrejmuia figura rasă Daniel ca și restul interpretării cromatice sînt adăugate documentului fotografic de fantezia pictorului sîrb, autoportretul semnat de Daniel și trimis în dar rudelor sale este un document în care se poate avea toată încrederea. Figura prelungă și bine sculptată a pictorului ai cărui ochelari rotunzi cu ramă metalică și a cărui barbă colan de tip englezesc contrastează cu îmbrăcămintea în gustul Renașterii în care s-a reprezentat, apare savant luminată din 45° după canonul carravaggesc (da una sola finestra), și înconjurată de un întuneric în care reliefurile ei luminate țîșnesc expresiv. Gîtul gol drapat ușor de o cămașă albă desfăcută la piept peste care halatul de culoare închisă cade tocmai bine ca să facă fond mîinii cu pensula pictată în raccourci, boneta de catifea închisă lăsată pe partea dreaptă și azvîrlind umbră pe toată partea de sus a figurii în care reflexele ochelarilor sînt cu multă îndemînare înscrise, paleta pe care ține perpendicular pensula sînt suprafețe compoziționale bine echilibrate și concurînd la o impresie generală puternică, pe care cunoștința efectelor clar-obscurului o împrumută acestei figuri îndeajuns de puțin impunătoare de profesor miop și debil, așa cum fotografia lipsită

de poezie pe care a copiat-o Predič ne-o înfățișează în portretul de la Belgrad.

Autoportretul lui Daniel izbutește să ne înfățișeze ceva din caracterul psihologiei permanente a acestui artist pe care instantaneul fotografic folosit de Predič l-a surprins doar în dispoziția unui singur moment, predispus la melancolie romantică, cătînd nostalgic cu ochii către un ipotetic cer. *Autoportretul* e mai frămîntat, mai dramatic, mai rembrandtian, am spune. Anatomia debilă a artistului vizibilă în amănunte ca linia curbă concavă a cefei contrastează cu nu știu ce trăsătură de dîrzenie și orgoliu vizibilă în înclinarea mîndră a capului pe spate, în cuta din colțul buzelor, în privire.

Daniel era, în ultimii ani ai vieții sale, un mare muncitor. Respectat de toți în orașul în care își avea reședința, acest pașnic meșter fără urmași ia pe lîngă sine o fetiță, pe care o mărită în 1871 cu Dr. Pokornyi din Graz, dîndu-i, printre alte obiecte de preț, drept zestre și 15 tablouri ale sale, dovadă că pictorul era încredințat de valoarea lor. La 1872 îi moare soția.

Rămas singur, pictorul se îmbolnăvește grav, tradiția spune că de icter, și-și cheamă la Becicherec nepoata, care îl asistă pînă la moarte, 8 luni după cea a soției sale, la 25 mai 1873. Pentru a fi alături de cea pe care o iubise atîta, pictorul a cerut să fie înmormîntat alături de trupul ei, în cimitirul romano-catolic din Becicherec, deși el era ortodox, afară doar dacă nu va fi trecut la catolicism de dragul Sofiei.

Gestul acesta încurcă și mai mult socotelile celor ce își fac o problemă din naționalitatea și confesiunea artistului. Petrovič care relatează că pictorul „Vorbește și scrie nemțește“, dar că printre sîrbi se înțelegea în limba acestora, deși o stăpînea destul de prost și o împestrița „Ca toți cei din Banatul apusean“ adaugă că din pricina aceasta locuitorii din Becicherec îl numeau, după obiceiul sîrbesc, Valahul. Berkeszi István raportează informația dată de un contemporan al lui Daniel, farmacistul Leopold Menczer din

Becicherec, că în acel oraș „Toată lumea îl considera român pe C. Daniel și că dînsul se declara român.*

Toate aparențele sînt deci de partea tezei lui Miloia: Daniel avea ca limbă maternă limba română, se considera el însuși român, și era numit Valahul. Totuși, trăind într-un mediu în care pătrundeau greu ecourile artei practicate în Principatele Române, al cărei nivel era de altfel, la data începuturilor lui Daniel, dacă nu nul, cel puțin lipsit de orice putință de a atrage luarea aminte a cuiva de dincolo de graniță, Daniel respira atmosfera culturală a provinciei sale: Banatul era o regiune austro-ungară și este de la sine înțeles că orice aspirant pictor trebuie să suporte imperativul contemporaneității chiar atunci cînd nu trecea printr-una din școlile oficiale.

Istoria artei iugoslave n-a întîrziat să recunoască „marea cultură de artist consumat a lui Daniel", „talent de o reală elevație, un maestru al picturii".**

Socotindu-l drept artistul care „face orgoliul picturii iugoslave", istoricii artei sîrbești au făcut din el „figura centrală a secolului al XIX-lea în arta sîrbă.***

Adevărat este că, fără Constantin Daniel, arta sîrbească, dacă nu întreaga artă iugoslavă, s-ar vedea sărăcită de unul din maeștrii cei mai fecunzi și mai capabili să educe publicul și cadrele tinere de artiști în această epocă. „Printr-însul, arta acestui veac a ajuns în Vojvodina pînă la culmile ei", se exprimă autorul monografiei citate, despre arta sîrbă în Vojvodina (Banat). Se accentuează însă că Daniel nu rămîne o figură provincială. „Fie într-un portret sau o natură moartă, într-un tablou bisericesc sau compoziție, el a depășit aproape întotdeauna cadrul artei provinciale și a dat adeseori opere

---

* Berkeszi István, *op. cit.*, p. 42.
** Milan Kašanin, *op. cit.*, p. 49.
*** Veliko Petrovič, *op. cit.*, p. 85.

demne de a figura în oricare Galerie europeană a secolului al XIX-lea." *

Deși nu putem fi cu totul de acord asupra situării atît de categorice a lui Daniel între coordonatele stilistice ale picturii europene din secolul trecut, el fiind pentru noi mai curînd un pictor de Renaștere (tipologic, nu cronologic), trebuie să recunoaștem că, pentru regiuni geografice a căror populație cunoaște o renaștere culturală abia în secolul al XIX-lea, figura lui Daniel poate fi înconjurată de un nimb bine meritat. Valoarea socială a unui pictor nu poate fi judecată altfel decît prin raportarea la rolul pe care l-a jucat în istoria devenirii culturale a grupului social respectiv. Or, Daniel, pentru arta sîrbă, și nu pentru cea românească, adică nu pentru îmbogățirea tradiției moștenite de noi de la secolul trecut, este mai important. Trebuie să recunoaștem că, indiferent dacă era de limbă maternă română, faptul de a fi contribuit, prin opera sa, mai cu se mă la îmbogățirea patrimoniului cultural al unui popor vecin, ignorînd cu totul mișcarea artistică românească, îl desemnează mai degrabă ca pictor sîrb, rolul său fiind întîmplător și neesențial pentru deșteptarea conștiinței artistice a românilor, în vreme ce evoluția gustului artistic și a picturii ca artă în cultura sîrbă, nu se pot concepe fără Daniel, ba dimpotrivă, fac din el pivotul principal al istoriei lor.

Dacă, totuși, îi rezervăm un loc în studiul istoriei picturii românești este pentru că, întocmai ca ceilalți pictori români din regiunea Banatului, a căror instrucție artistică se făcea în afară de granițele politice de atunci ale Statului Român și a căror activitate poate fi înglobată în istoria artei austro-ungare a secolului al XIX-lea, Daniel nu este mai puțin unul dintre artiștii cu care se poate mîndri astăzi unitatea geografică, menită să aducă, în concertul general al culturii românești actuale, timbrul său specific, ce nu s-ar putea explica fără urmărirea

---

* Milan Kašanin, *op. cit.*

felului în care s-a format tradiția artistică locală. Daniel este al Timișoarei tot atît cît oricare alt pictor bănățean, dintre cei care n-au avut rolul lui în dezvoltarea istorică a unei culturi străine. El nu poate fi ignorat, cu atît mai mult cu cît în țara noastră se găsesc îndeajuns de numeroase opere ale sale care, prin faptul că s-au aflat pe teritoriul acesta, au putut influența prin însăși prezența lor arta acestui ținut. Pictor bănățean, Daniel depășește granițele provinciei sale numai pentru pictura sîrbească, al cărei corifeu devine. În pictura românească el rămîne însă un interesant pictor provincial, de dincolo de granițele politice ale Statului Român, înlăuntrul cărora s-a format tradiția moștenită de noi, cei de astăzi. Fie și numai pentru a ilustra diferența de nivel între o provincie românească și alta, studiul lui Daniel se impune alături de cel al celorlalți pictori români din Banat.

Operele ce se găsesc în țara noastră de acest artist permit să ne facem o idee despre aproape toate fazele evoluției sale. Încă din vremea uceniciei sale la pictorul anonim de biserici din Lugoj, se păstrează în biserica ortodoxă din localitate cîteva *ripide*, semnalate de Milo ia, care dacă n-au fost repictate, ceea ce starea în care se află nu lasă să se presupună, ne pot arăta genul de artă în care a fost inițiat tînărul Daniel la începuturile carierei sale, chiar dacă, cum e de bănuit, partea sa de execuție va fi fost foarte redusă la aceste mărunte opere.

La Muzeul din Timișoara se află cîteva mici icoane, pictate de Daniel, dintre care una, o *Madonă* destul de convențională, este din 1835, adică din epoca în care pictorul lucra la biserica românească din Uzdin. Micul fragment de pînză (0,320×0,270 m.) pare abia o porțiune dintr-un tablou mai mare. Atît din punctul de vedere al desenului, menținut în limitele corectitudinii, cît și ca invenție coloristică, figura nu are nimic deosebit, semănînd cu foarte multe dintre Madonele catolice de tradiție academică barocă,

realizate într-o tehnică convențională lipsită de orice surpriză.

Din aceeași epocă pare și *Madona* aureolată difuz, probabil un fragment din *Bunavestire*, purtînd peste rochia roșie, pe cap și pe umeri un văl albastru, ținut cu mîna dreaptă pe piept, pe cînd stînga, foarte defectuos desenată, ține deasupra unui pupitru o carte deschisă. Din trei sferturi stînga, cu capul ușor înclinat spre umărul drept, Madona are înfățișarea banală a cromolitografiilor germane ce circulau printre credincioșii catolici din epocă. (0,240×0,180 m.).

După stîngăciile de desen și coloritul convențional, poate fi datată în jurul lui 1830 și *Sfînta Margareta călcînd balaurul*, într-o atitudine rafaelescă amintind chiar de opera cu același subiect a marelui italian din Renaștere. Este mai interesantă decît figura placidă a tinerei fecioare ce-și ridică grațios veșmîntul cu mîna dreaptă pe șoldul stîng, preocupată doar de această acțiune, în vreme ce, încolăcit în jurul picioarelor ei, monstrul reptiliform înaripat se zbate căscînd o imensă gură roșie dințată. Ea pare scoborîtă din legendele populare sau din imaginile icoanelor pe sticlă practicate și în Banat. Monstrul este oarecum schematizat după funcția lui esențială, aceea de a înghiți sufletele păcătoșilor. Fondul întunecat al tabloului ar fi putut situa scena într-un spațiu mitic, infernal, dacă în colțul din dreapta sus pictorul nu ar fi avut prevederea să deschidă, ca o zare spre realitate, un colț de cer albastru de seară, pătrunzînd printre trunchiuri de arbori crescuți pe malul rîpei în fundul căreia este ucis, cu ajutorul crucifixului, balaurul. În chipul acesta, scena se umanizează, redusă fiind la peisajul real. Este de timpuriu o dovadă a înclinației realiste a pictorului care nu iubește proiecția fantastică permisă imaginilor de imprecizimea decorației tradiționale bisericești.

Din cu totul altă epocă, mult ulterioară — poate din vremea bisericii din Jarcovač — este icoana reprezentînd pe Christos îngenuncheat în

fața potirului, pe Muntele Măslinilor. De mici dimensiuni (0,320×0,260 m.), această schiță în ulei trebuie să fi servit drept studiu pentru scena Ghetsemanilor, realizată în tabloul din biserica evanghelică de la Kovacica, după 1851, despre care am vorbit în cursul expunerii biografiei artistului. Desenul e mult mai sigur și mai complet, pictorul dovedind chiar o oarecare virtuozitate în tratarea personajului și în felul în care face să cadă lumina fasciculului de raze ce taie oblic peisajul cu pomi exotici pe faldurile draperiei.

Muzeul Banatului posedă și șapte portrete ale lui Daniel pe lîngă tabloul de gen reprezentînd o fetiță cu un cîine în brațe, în gustul echivoc al picturii sentimentale burgheze de tip Biedermeier. Pictura este, prin imperativul de neînlocuit al contemporaneității, influențată de stilul Biedermeier al epocii de la care un pictor trăind în Austria nu se putea sustrage. Însă constatînd aceasta, biografii săi se grăbesc să adauge că această influență nu i-a fost infuzată în chip disciplinat, printr-o doctrină impusă într-o școală regulată, ci dimpotrivă, autodidact, Daniel o absoarbe laolaltă cu alte curente, ca de pildă clasicismul academic sau influența venețiană ori olandeză.*

Acest tablou de gen are doar dezavantajele conținutului sentimental ce-l apropie de Biedermeierul vienez, fără însă a vădi deopotrivă și calitățile de colorit și desen obișnuite acestui stil. Trebuie să fie una din lucrările de început ale pictorului, neajuns încă la plenitudinea mijloacelor sale artistice.

Portretul este mai bogat reprezentat decît celelalte genuri în colecția Muzeului Banatului. Unul singur este datat, un portret de femeie între două vîrste, văzută din față, îmbrăcată ca o mică burgheză bănățeană din epocă, după moda austriacă, cu un mic iz de provincie acumulînd dantele la mîneci, la guler și voaluri transparente în chip de bonetă sau imprimate

---

* Veljko Petrovič, *op. cit.*, p. 99.

cu albastrul de sub bărbie, din nodul care ține boneta. Această eleganță ostentativă trebuie să fi fost a Becicherecului în care se găsea, la 1851, cînd își datează tabloul, Daniel. Desenul este mult mai precis, fizionomia scrutată cu un simț destul de evoluat al studiului psihologic, burgheza din fața noastră trădîndu-și parcimonia și orgoliul, prin îmbrăcăminte tot atît cît și prin trăsăturile feței. Tehnica este mai cu seamă pentru studiul densităților diverse ale materialelor, perfect adecvată. Este un bun portret așa cum la noi în epocă de-abia dacă face Mișu Popp, cele ale lui Lecca fiindu-i cu mult inferioare la această dată.

Tot un bun portret este cel de bărbat tînăr ca la 30 de ani cu barbă colan, muscă, mustăți rare și plete ale cărui trăsături fine dovedesc intelectualul ce se lasă ghicit și după moda romantică a veșmintelor Louis-Philippe (0,420× ×0,350 m.), ulei pe pînză lipit pe panel de lemn, semnat jos dreapta lîngă umăr: Daniel K.

Un portret de cleric catolic cu tonsură și guler înalt albastru cu tiv alb peste care se ridică pînă sub urechi marginile glugii pare, prin felul de a modela pasta pentru redarea reliefului figurii văzute din trei sferturi dreapta, ca și prin vechimea pînzei, dintr-o epocă anterioară. Lumina este difuză, căzînd pe figură în felul în care cădea convențional și pe icoana din 1835, fără să poarte umbră, dovedind astfel că este dintr-un moment în care pictorul nu asimilase tehnica eclerajului realist (ulei pe pînză, 0,430× ×0,206 m).

Din aceeași fază verificată prin biografia artistului, care ne indică data întîlnirii sale cu modelul în jurul anului 1830 este și *Portretul arhimandritului Pavel Kengelac*, episcop sîrb de Vîrșeț, cunoscut de pictor după căsătoria sa, poate în timpul pictării iconostasului din Pancevo. Acest portret trebuie să fie cel original, făcut după model, judecînd după imperfecțiunile tehnice, la această dată. O replică mult mai importantă decît acest bust care nu are decît

47 cm. înălțime × 37 cm. lățime (ulei pe pînză, semnat mijloc dreapta Daniel K.) se găsește în Iugoslavia ca proprietate a casei parohiale ortodoxe din Pancevo. De dimensiuni mai mari, reprezentînd personajul în mărime naturală pînă la brîu, *Portretul lui Pavel Kengelac* din Pancevo prezintă, pe lîngă unele diferențe în ceea ce privește vîrsta modelului, mai îmbătrînit, cu mai multe riduri și cu o barbă mai puțin bogată decît în exemplarul de la Timișoara și o seamă de caracteristici care fac să credem că este ulterior celui de pe teritoriul nostru: e vorba de stilul picturii care în replica sîrbească este net superior, artistul utilizînd efectele de ecleraj pentru a spori realismul viziunii în care diferențierile tactile sînt mai bine urmărite decît în imaginea mult mai puțin picturală de la Timișoara. Portretul timișorean este mai plat, mai convențional și mai puțin artistic, calitatea picturii neputîndu-se nici pe departe compara cu vigoarea realistă a operei de la Pancevo.

Încă două portrete de bărbat, unul în haină neagră cu brandenburguri, cu mustăți lungi blonde și favoriți (ulei pe pînză, 0,580×0,470 m., semnat dreapta jos: Daniel Constant.), altul cu guler Maetternich și haină cu revere înalte, ras, cu părul alb căzînd în smoc pe frunte și cu o expresie voluntară (ulei pe pînză, 0,490×0,415 m, semnat mijloc dreapta: Daniel Konst.), par din seria multiplelor tablouri de acest gen executate de Daniel de-a lungul întregii sale cariere, poate în jurul datei pictării iconostasului de la Timișoara sau chiar dintr-o fază anterioară, judecînd după stilul mult mai înaintat al portretului executat la Timișoara lui P. Nikolič, aflat un timp în colecția M. Sevič din Belgrad și reprodus de Veljiko Petrovič în opera citată (pl. 142). Prezintă o valoare plastică mai certă fiind, ca și replica din Pancevo a portretului lui Kengelac, mai pictural cu mult decît portretele timișorene în genere. Dacă ar fi să facem o comparație cu unul din pictorii români de dincoace de Carpați, atît portretul lui P. Nikolič cît și cel al arhi-

mandritului din Pancevo nu s-ar putea compara decît cu cele mai bune portrete ale lui Tattarescu de prin faza 1860 încoace.

Socotind că operele de care vorbim, ale lui Daniel, sînt anterioare cu circa 20 de ani, ne putem da seama de importanța pe care un mediu artistic mai bogat în exemple pozitive o poate avea în dezvoltarea unui artist. Daniel a respirat ceva din arta apusului încă înainte de a fi putut ajunge să studieze muzeele italiene. Se citează de către biografii săi sîrbi vizita pe care, înainte de 1850, ar fi făcut-o la Ilok, la palatul principelui Odeskalki, posesor al unei colecții de pictură în care toscanii, lombarzii și olandezii puteau permite unui pictor să se orienteze în epoca formației sale artistice cum era Daniel în vremea aceasta. Printre tablourile lăsate fiicei sale adoptive, D-na Pokornyi din Graz, s-au găsit cîteva copii după originalele flamande și un fragment dintr-un portret al lui Murillo (capul pictorului Pedro de Moja), a cărui copie pictorul n-a putut-o face decît la Viena unde acest celebru portret provenit din colecția Esterhazyi se află expus începînd din anul 1919. Dacă Daniel nu a trecut, desigur, printr-o Academie în epoca sa de formație, ceea ce lasă să se vadă greșelile de desen ale primelor sale tablouri și insuficiența modeleului și coloritului, prilejul de a se perfecționa tehnicește nu a lipsit în provincia sa, favorizată cultural de apartenența la o societate mai evoluată decît aceea a Principatelor Române. Contactul cu Viena și cu colecțiile de pictură amintite mai sus, chiar înainte de contactul cu Italia, l-au putut pune pe drumul adevăratei sale vocații de pictor renascentist.

Nu a expus decît o dată, la Viena. Din punctul acesta de vedere, faptul de a fi trăit în imperiul austriac nu i-a folosit, verificarea necesară oricărui pictor prin contactul cu publicul, fiindu-i aproape indiferentă acestui artist care, în singura ocazie ce i s-a oferit de a expune atunci cînd încuviințează să se trimită la Expoziția Internațională din Viena una din icoanele *Sfintei*

Familii lucrate de el pentru iconostasul de la Jarcovač, nu pregetă să se pronunțe trufaș: „Să vadă și ei cei de acolo, ce știm noi, cei de aici!". Acest soi de corregesc „anch'io sono pittore", sună edificator pentru psihologia pictorului.

Din nefericire, nivelul românilor care ar fi putut profita în Banat de prezența acestui artist, este destul de scăzut. Operele pe care le-a lăsat familiei sale lugojene sînt înregistrate în „Documentul de predare" scos la iveală de Miloia, ca niște obiecte banale înglobate sub numele generic de icoane „iconi (sic) molerai", între un „orologiu mare cu muzică" și „două dolafuri (sic) și mese politură".

Daniel s-a ridicat singur pînă la nivel de artă pe care poporul din care se trăgea nu îl bănuia încă. Ecourile lui nu pot fi astfel în rîndurile pictorilor bănățeni receptate imediat. De arta lui Daniel vor profita generațiile următoare de bănățeni, care se vor ridica după acest artist, consumat de munca depusă pentru progresul artei unui popor, altul decît al său.

Unul dintre pictorii mai tineri decît Daniel, dar contemporan pentru o mare parte din viața sa cu acest mare artist, este bănățeanul *Nicolae Popescu*. Născut la 1835, la 6 octombrie, în comuna Zorlențul-Mare din fostul județ Caraș, Nicolae Popescu este fecior de țărani săraci. Tatăl său pare să se fi îndeletnicit și cu zugrăvirea icoanelor, în stilul rudimentar al artiștilor rustici din acea vreme, de care am vorbit la începutul acestui capitol. Micul Nicolae trebuie să se fi deprins astfel de copil a vedea în preajma sa ustensilele meseriei spre care se va simți atras. Moștenind înclinarea către artă de la tatăl său, modestul țăran zugrav, respirînd în casa părintească o atmosferă artistică atît cîtă un iconar putea realiza, tînărul își manifestă de timpuriu talentul, care atrage luarea aminte a preotului din sat, Lazăr Țiapu.*

---

* Cf. A. Cosma, *op. cit.*

Rămînînd orfan de tată de la vîrsta de 14 ani, Nicolae Popescu are norocul de a fi luat sub protecția acestui preot care îl trimite în 1849 să studieze pictura în atelierul de la Bocșa al pictorului Mihail Velceleanu. Rămîne doi ani ca ucenic al acestuia. Iată deci un element de continuitate între pictorii bănățeni din diversele generații. Mare lucru nu avea însă de învățat de la Velceleanu tînărul: oricît, trecerea de la un simplu iconar de sat la acest pictor cu studii făcute în străinătate și care rupsese cu tradiția bizantină, va fi însemnat pentru un adolescent un prim pas. Ceea ce este surprinzător și inexplicabil pentru noi cei de azi, care cunoaștem valoarea fiecăruia dintre pictorii bănățeni ai epocii, este faptul că de la bătrînul Velceleanu Popescu nu pleacă la un maestru mai iscusit, ci dimpotrivă, după doi ani îl părăsește pe acesta pentru a lucra la Oravița în atelierul lui Mihai Popovici, artist cu mult mai neînsemnat decît primul lui maestru. Poate dîndu-și seama de aceasta, tînărul artist îl părăsește curînd, pentru a se duce la Budapesta unde spera probabil să se poată perfecționa. Nu se știe dacă a fost sau nu înscris la vreo școală în capitala maghiară sau dacă a lucrat în atelierul vreunui pictor. Prima sa înscriere oficială într-o Academie de arte frumoase este cea din 1860, la Viena. Din epoca sa vieneză ne-au rămas cîteva studii, ce dovedesc un talent deosebit și o disciplină de muncă cu adevărat academică. Atît studiile sale după mulaje antice, în cretă neagră și albă pe hîrtie, ca acel efeb datat „Vien 13 Junie 861", cît și studiile după sculpturi de stil gotic, cum este capul statuii-consolă, cu tichie și șnur la gîtul cămășii medievale, lucrat la Viena în 1863 * ori desenele după un model costumat în atelier cum este *Tînărul în costum de epocă* din 1862 (desen în cretă neagră pe hîrtie cu urme de cretă albă, 0,570×0,370 m, semnat jos

---

* Reprodus în „Analele Banatului", anul I, nr. 1, p. 80.

dreapta M. Popescu, Viena în 10 iulie 1862), dovedesc seriozitatea cu care lucra tînărul student. Muzeul Banatului posedă multe din aceste studii de academie, după mulaje antice și după modele vii, datate din Viena între 1860—1864. Ele au fost reproduse în parte de Joachim Miloia, care s-a ocupat de pictorul N. Popescu în „Date și documente privitoare la pictorul Nicolae Popescu" publicate în „Analele Banatului" anul II, ian.— iunie, 1929, nr. 2, pp. 7—40.

În epoca vieneză, Nicolae Popescu nu a făcut numai studii de academie. Capul de copil blond cu pălărie și haine nemțești, contrastînd prin seriozitatea lor cu ingeniozitatea delicioasă a figurii, este tot un studiu din această epocă deși nu pare deloc o lucrare impusă de profesorii săi, ci dimpotrivă, o temă ce-l va fi atras pe artist, din viața de toate zilele. În aceeași epocă, a executat două din marile sale portrete în ulei, păstrate în Muzeul Banatului din Timișoara, călugărul capucin cu barbă și părul cărunt, îmbrăcat într-o rasă cărămizie cu glugă, văzut din trei sferturi dreapta și proiectat pe un fond verde închis (0,580×0,450 m., semnat jos dreapta, N. Popescu, Wiena 864, inv., nr. 196), din care fața luminată intens dinspre stînga răsare cu puternic relief de un efect pictural deosebit. Trăsăturile bătrînului sînt analizate minuțios, capul este arhitecturat cu o excelentă știință a planurilor, suprafața resimțită tactil pusă în valoare de o utilizare inteligentă a luminii. Este vizibil că nu Academia care i-a dat excelentele mijloace tehnice i-a putut împrumuta un interes atît de categoric pentru omul lăuntric, cum se vede apărînd cu atîta forță chiar și numai din această operă.

Tot din 1864 este portretul de necunoscut cu beretă neagră în patru colțuri care pare prin austeritatea nobilă a expresiei demnă de un magistrat venețian al Serenissimei, un adevărat portret de Renaștere. Foarte deteriorat, acest portret este unul dintre cele mai bune ale lui

Popescu. Sobrietatea coloristica la care se resemnează pictorul dă beretei și hainei un ton apropiat de negru și foarte bine modelat; figura împrejmuită de o barbă scurtă și de plete castanii; luminoasă, fruntea, cu preciziune de medalie, e limpede; nasul acvilin și arcadele foarte precizate deasupra unor ochi clari, cu privire pătrunzătoare și hotărîtă, totul este construit cu o artă de mare portretist. Este sigur că modelul pentru acest soi de portret nu l-a găsit Nicolae Popescu în atmosfera artistică contemporană. În muzeele Vienei trebuie căutată sursa de inspirație a acestuia, și anume în arta Renașterii italiene.

De altfel, într-acolo se îndreaptă pictorul nostru, care renunță curînd la Viena, în 1864, cu gîndul să plece la Roma. În pregătirea acestei călătorii, Nicolae Popescu rămîne cîtva timp la Oradea-Mare, ocupat cu comenzile de portrete ale canonicilor din preajma Episcopului Silaghi, care îi pozează el însuși și care poate să nu fie străin de desemnarea tînărului acestuia ca bursier al stipendiului Mocsoniy, pe anul școlar 1864—1865. Într-adevăr, în revista „Familia" a lui Iosif Vulcan, în numărul 15—17 iulie 1865 se publică următoarea notiță (p. 51):

„Publicațiunea Stipendieloru și ajutoreloru Mocioniani pe anul școlar 1864/1865 numărul 33/m în Rom'a Dlu pictore academicu Nic. Popescu d'in sum'a de 900 fl. ce i s'a aplacidatu începîndu de la 1 Maiu a.p. pentru mai îndelunga perfeptinare în artea sa pînă acum 245 fl." *

Datorită acestei burse destul de considerabilă pentru epoca aceea, tînărul pictor este la adăpost de grijile materiale și se poate deda nestingherit studiilor sale. Începe prin a se înscrie la vestita Academie Di San Luca din Roma.

Înainte de a trece însă la înfățișarea activității sale din capitala Italiei, este necesar să ne ocupăm, nu atît pentru valoarea ei artistică, cît pentru semnificația ideologică ce se desprinde

* Document publicat de Ioachim Miloia, *op. cit.*, p. 11.

din ea, de schița executată în 1864 la Oradea reprezentînd un proiect de compoziție probabil pentru ideea unirii tuturor provinciilor românești.

Miloia, care a publicat întîi această schiță, socotește că este vorba de apologia unirii Principatelor române, eveniment petrecut doar cu cîțiva ani înainte și care a impresionat întreaga lume românească. Cele două figuri centrale ce își dau mîna ar fi Muntenia și Moldova, alte trei provincii, cele aparținînd Imperiului Austriac, adică Bucovina, Ardealul și Banatul, apărînd numai ca asistente printre personajele din planul doi. În stînga compoziției, un înger purtînd o carte deschisă pe care scrie „Unire eternă": alți doi îngeri în dreapta întind din zbor un filacter pe care se poate citi „Grăbiți la Unire". Tot în dreapta jos în prim plan un bărbat șezînd, în care Miloia crede să identifice după căciulă și desenul feței, pe Mihai Viteazul. Țărani români grupați în fundal, cu steaguri, completează compoziția care prezintă multe naivități, ca de pildă: perechile de păsări sărutîndu-se între ramurile unui pom sumar schițat, îngerul care vine să încoroneze protagonistele, simbolurile facile ale culturii și finanțelor unificate, sub care se pot citi inscripții ca „Acestea să le punem la un loc toate" sau „Toate sînt aicea".

O variantă a acestei compoziții prezintă schița a doua păstrată și ea în arhiva Muzeului Banatului în care personajele centrale, în loc să-și dea mîna, se îmbrățișează.

Nicolae Popescu nutrea așadar gînduri unioniste și conștiința sa națională pare foarte trează în preajma plecării sale la Roma.

Roma avea să-i ofere material îmbelșugat pentru alimentarea acestui patriotism, cum vom vedea îndată. Fără să-și neglijeze studiile artistice, profitînd tot atît de Muzeele Cetății eterne cît și de învățămîntul academic, Popescu va căuta să-și servească patria și poporul, punîndu-și talentul în serviciul, în slujba cauzei naționale a românilor.

Din studiile sale romane posedăm ceva edificator pentru felul său de a lucra. Încă din primul an de studii 1865, Nicolae Popescu se aventurează în lucrări de mari dimensiuni și în compoziții cu personaje multiple. Muzeul din Timișoara posedă două variante ale uneia și aceleiași compoziții semnate și datate „Roma, 1865" de dimensiuni destul de mari (oval 0,740× ×0,630 m., ulei pe pînză, ambele). Prin faptul că una din ele nu este terminată putem urmări procesul creației la acest artist la care disciplina academică primează. Locul personajelor din stînga compoziției, doi îngeri purtători ai norului pe care tronează Christos jumătate gol, este lăsat într-una din replici în alb, deși conturul personajelor este perfect delimitat de restul pînzei ce pare terminată. Conform metodei clasicilor, Popescu lucrează așadar o compoziție stabilind mai întîi locul fiecărui personaj în ansamblu și conturînd spațiul destinat fiecărei figuri. Cu această concepție a întregului bine stabilită în minte, Nicolae Popescu pornea la realizarea definitivă a fiecărui personaj, fără a ține seama de celelalte personaje, care veneau unul după altul să ocupe locul rezervat în compoziție.

Grija lui Popescu de a realiza cît mai amănunțit anatomia figurilor ce urmau să întregească o compoziție, se vede din excelentele sale studii de nud din epoca romană, dintre care un ulei pe pînză, datat 1868, reprezentînd un nud bărbătesc șezînd, cu o musculatură perfect indicată, dar fără exagerări școlărești, ni s-a păstrat la Muzeul timișorean (0,690×0,530 m., inv. nr. 236).

Muzeul din Banat posedă, în afară de aceste opere, încă trei portrete de bărbați, toți în costume de epocă, pictorul manifestînd o preferință pentru materia bogată a unui costum în care mătasea, pielea, blana și metalul armurilor se îmbină sub o lumină savant dozată ce reușește să pună în valoare reflexele diverse ce prilejuiesc calitățile tactile deosebite. Ca portrete, acestea

trei sînt, alături de anonimul cu beretă neagră descris mai sus, de un nivel la care, între pictori, de dincoace de Carpați, poate doar Năstăseanu aspira, îndrăgostit și el de figuri de cavalerii realist tratate, prin studiul cărora căuta să se exercite, în vederea realizării de compoziții istorice. Putem presupune că și Nicolae Popescu tindea la așa ceva.

Încă două lucrări în ulei, o *Sfîntă familie în templu*, neterminată, și un peisaj cu stejari, prima desigur din epoca studiilor la Roma, întrucît poartă pecetea Academiei di San Luca, a doua, peisajul, părînd o încercare din tinerețe, poate că de pe vremea studiilor la Velceleanu sau Popovici cu lucrările cărora, minuțioase, școlărești și fără plan seamănă, se află tot la Muzeul din Timișoara. Tot acolo se poate vedea și o mostră din faza budapestană a pictorului, din 1859, dinainte de plecarea la Viena, un foarte corect cap de bătrîn cu barbă, din profil stînga, privind în sus, ce pare copiat după un maestru din Renaștere, amintind mai ales de Michelangelo (creion pe hîrtie, 0,410×0,280 m., semnat stînga jos și datat October, Pest. 1859).

Un cap de femeie copiat după Rafael poartă aceeași datare (0,395×0,285 m., creion pe hîrtie albă).

Deprinderea de a se exercita copiind desenele maeștrilor trebuie să-i fi slujit pictorului în întreprinderea copierii basoreliefurilor de pe Columna lui Traian, operă la care Nicolae Popescu se simte obligat în vederea unui album destinat publicării în Ardeal, resimțind îndatorirea de a-și plăti datoria de recunoștință față de familia „Marelui Mecenate romano II Sa D. Andreiu Mocioni“ prin „mărinimosul ajutoriu“ al căruia pictorul „petrece la Roma pentru perfecționarea în pictură“.

„Îndată după sosirea mea aice — scrie pictorul —, cercetai toate Galeriile de pictură, toate monumentele cele mai interesante, apoi bibliotecele numeroase cu scopului de a-mi alege din

tote obiectele, (pe acelea, I.F.) care aru pote mai multu folosi națiunii întrege."

Este clar că modul în care acest patriot dorește să-și plătească datoria de recunoștință față de sprijinitorii săi este de a se arăta util națiunii întregi. Chipul acesta de a înțelege rolul social al artistului nu e departe de concepția istoricistă a celor din Principate. Progresul său personal ca artist nu-i ajunge, atîta vreme cît prin el poporul întreg nu obține un spor de cunoaștere a adevărului, un spor de cunoștință colectivă.

Cercetările sale îi permit să treacă în revistă tezaurul artistic al Romei:

„Asie dară după tote acele cercetări, unde vediui opurile cele mai grandioase, picturile cele mai celebre alu unu Rafaelu, Michel Angelo, Tiziano scl. la a căroru privire ochii remano incantati și nu s'aru mai desparti de ele, cercetai adese ori bibliotec'a din Vaticanu, dorindu a gasi desemnurile cele mai bune și perfecte, făcute după Column' a lui Traianu. După multe cercetări fui norocosu a le găsi la olalta. Acestu opu minunatu cuprinde în sine tote desemnurile despre numit 'a columnn' a făcute în modului cele mai elegantu..."

După ce explică felul în care, la anul 1667, din ordinul lui Ludovic al XIV-lea al Franței, Pietro Bartoli și Carlo Errart au dus la bun sfîrșit această dificilă operație arheologică — „făcură poduri de josu pana susu langa Column'a lui Traianu și astfelu se desemnara din apropiere tote scenele de pe ea făcîndu-se tot odata sub fia-care scena cîte o explicațiune lamurita in limba italiana" —, Nicolae Popescu roagă pe redactorul revistei „Familia", care publică această scrisoare (nr. 8 din 19 februarie, 1867, pp. 93—94) sub titlul „Scisori din Roma", să găsească mijlocul de a litografia aceste desene, pe care, deocamdată, în stadiul de fotografie, publicul din țară le-ar putea obține pentru un „preț moderat", de 50 de crăițari.

Sfîrşitul scrisorii semnată „Nicolae Popescu" dă şi adresa pictorului din Roma: Via Sudaroi, 47, quarto piano.

Revista „Familia" înţelege să-l sprijine publicînd nu numai această scrisoare şi pe cea din 18 aprilie (Familia nr. 16 din 28 aprilie 1867, pp. 194—195), în care pictorul afirmă că şi-a dus cercetările mai departe, lucrînd la Muzeul San Giovanni in Laterano direct după mulajele turnate în ghips din ordinul Împăratului Napoleon al III-lea al Franţei, ci şi o cronică la rubrica „Literatură şi artă" din nr. 29 (16/28 iulie 1867, pp. 350—351). Scrisă cu mult bun simţ, această cronică care se scuză de a nu poseda „competenţa de critică aceste opere după meritulu loru", subliniază „naturalitatea ce se releveazā din tote operele Dlui Popescu". Ni se pomeneşte mai departe şi de un portret executat de un oarecare pictor Gh. Vlădăreanu, de care pomenise de altfel şi una din scrisorile lui N. Popescu afirmînd că acesta este „in prezinte in Roma asisdere spre perfecţiunearea sa în pictură". Despre acest pictor transcarpatin nu ştim însă nimic mai mult.

Cronica ne aduce la cunoştinţă că proaspătul întors din Roma N. Popescu îşi va trimite cîteva tablouri la expoziţia de artă de la Pesta şi că va petrece cîteva luni într-un sat de lîngă Oraviţa „unde are să facă iconele sante pentru biserica de acolo", urmînd a se intoarce apoi în toamnă la Roma.

A doua plecare a pictorului la Roma se soldează cu căsătoria sa acolo. Paulina Farnezi sau Farniati îi devine soţie şi de aici înainte rămîne mai mult în Italia, chiar atunci cînd obţine din ţară comenzi, executînd la Roma icoane de iconostas pentru bisericile din Banat. După tradiţie, succesele sale în capitala Italiei ar fi fost răsunătoare. Cosma relatează că el ar fi vîndut un tablou Papei pentru suma de 30 000 de lire.

La 1870, Popescu se reîntoarce în ţară cu soţia şi cei doi copii ai săi, stabilindu-se în satul natal Zorienţul-Mare. Petrece însă aproape trei ani, pînă la sfîrşitul anului 1872, în Seleuş, unde

decorează biserica din localitate pentru suma de 10 000 de florini. Mediul artistic de un nivel scăzut ca cel din provincia sa natală îl reduce la singurul rol pe care un pictor, chiar cu o pregătire ca a sa, excepțională, îl putea deține în societatea bănățeană de acum 80 de ani, ca acela de zugrav de biserici. Nevoile materiale sporite îl îndeamnă să organizeze loterii pentru vinderea unora dintre tablourile sale ce fuseseră dintre cei mai bine apreciate la Roma. O asemenea loterie anunță revista „Familia" nr. 36 din 5/17 septembrie 1871. Este vorba de „opera cea mai arteficiosa" artistică a pictorului, portretul unui cerșetor cărunt, cum se specifică „opu lucratu cu cea mai mare perfecțiune" ce urma să fie pusă la loterie pentru suma de un florin lozul emițîndu-se 450 de bucăți.

Revista „Familia" ne informează și de terminarea lucrărilor de la biserica ortodoxă din Seleuș (astăzi în Banatul iugoslav), la 15 septembrie 1872 (nr. 36, p. 430).

În iarna lui 1873, pictorul este din nou la Roma, unde execută comanda unui iconostas din țară. „Familia", anunțînd succesele sale, afirmă că ar fi fost vizitat de „fruntea profesoriloru de la Academia de Belle-Arte, mulțime de profesori de la universitate și alți iubitori de pictură", veniți în atelierul său „spre a-i vedea și admira concepțiunile". „Unu diuariu italianu din incidentulu acesta", adaugă notița din „Familia", „scrie un articol foarte măgulitoriu pentru artistulu nostru" (nr. 13 din 31 martie 1874, p. 167).

Articolul ziarului italian, dacă va fi fost vreunul, ne rămîne necunoscut.

Întors din nou în țară, în primăvara anului 1874, Nicolae Popescu este angajat să picteze o biserică, lucru curios, de peste Carpați. Este vorba de o biserică din Tîrgu-Jiu, pe care o pictează în cursul anului 1874 împreună cu un alt pictor

bănăţean, Zaharia Achimescu din Caransebeş *. Cu acest prilej „Familia", în numărul 14 din 6 aprilie 1875, p. 164, îl numeşte „genialul pictor al nostru". „Dl. Popescu şi-a terminat lucrarea sa spre multiamiarea tuturora încît fruntaşii oraşului s-au simţitu îndatoraţi a-şi exprima admiraţiunea printr-o adresă".

„Capitala districtului Gorgiu", cum numeşte revista modestul Tîrg-Jiu, trebuie să păstreze în Arhiva anului 1875 această adresă care ar fi interesant de cunoscut, fiind unul din actele necesare oficiale în care se pot urmări primele colaborări artistice ale românilor de dincolo de Carpaţi, pe teritoriul statului român liber.

Nicolae Popescu pune astfel temelia unui schimb de experienţe între arta de dincolo de Carpaţi, cu o eficienţă sporită de talentul şi pregătirea sa temeinică, pe care vîlceanul de origine, Mihail Velceleanu, înaintaşul său, nu o avea şi de care doar un Mişu Popp, dintre pictorii care au lucrat pe ambele versante ale Carpaţilor, mai poate pretinde, în unele prilejuri, rare, să se apropie.

Nicolae Popescu însă nu se simte bine decît în mediul de nivel artistic ridicat al Romei, unde are o locuinţă permanentă în Vicolo degli Spagnoli, 29, aşa cum ne informează din nou „Familia", la 24 noiembrie 1875. Pictorul urma să lucreze acolo „piesele mobile, firesc cele mai fine" ale iconostaselor ce avea de zugrăvit pentru bisericile din ţară, „fiind decisu a petrece vera în patria sa pentru executarea iconeloru nemiscatorie din diserică".

La 1876 pictează biserica ortodoxă din Pesac, de lîngă Lugoj, în timpul verii. Pe unele din

---

* Vezi Gh. Postelnicu, *Un mare pictor român bănăţean uitat: Nicolae Popescu*, în „Banatul", 1927, nr. 5 pp. 24—35. Acest articol, avînd la bază datele culese din capitolul închinat lui Nicolae Popescu de acelaşi B. István, fostul director al Muzeului din Timişoara în „Törtelte-nelmi es regeszeti ertesitö", 1916, pp. 52—59, cap. „Egy delmagyaroszagi ismeretelen müvesz", adaugă informaţii culese de la persoane care l-au cunoscut pe artist, cf. I. Miloia, *op. cit.*, p. 8.

picturile portabile din iconostasul acestei biserici se găsește și azi iscălit „Nicolae Popescu, Roma, 876", dovadă că planul de lucru expus în notița publică apărută în „Familia" a fost îndeplinit. Vara anului următor îi este ocupată de terminarea lucrării acesteia, iar la sfîrșitul lui 1877 este stabilit la Lugoj. Pentru un moment, ideea de a se întoarce la Roma, din care făcuse o a doua patrie, nu-l mai preocupă, căci nutrește un plan practic, acela de a convinge autoritățile ecleziastice de necesitatea înființării unei academii de arte frumoase în Banat. Pictorul acesta care nu se împăcase cu mediul din țara sa își dă seama la sfîrșitul vieții că soluția adevărată a problemei, soluție justă, nu este evadarea din ținutul natal și stabilirea lui într-o țară care să-i convină ca nivel cultural, ci tocmai calea contrară, a ridicării nivelului cultural al poporului său, prin munca artistului instruit în mediul de nivel mai înalt, spre egalizarea cu care țara sa trebuie să tindă.

Scrisorile adresate consistoriului diocezan al Ardealului pentru a găsi sprijinul necesar acestei inițiative sînt o dovadă tragică a greutăților pe care avea să le întîmpine în Banat, la a doua jumătate a secolului trecut, un artist harnic, întreprinzător și conștient de lipsurile societății în care trăiește. „Vezendu cîtă avere națională se înstrăinează prin aceea că n'avemu nici meseriaș nici artisti destui pentruca să ne provedemu lipsele poporului nostru prin latirea artei de pictură", pictorul propune ridicarea de cadre artistice dintre români, adăugînd la cererea sa și un program de funcționare a școlii ce hotărîse să înființeze la Caransebeș. Popescu este conștient că pictura bisericească este doar o treaptă de învățămînt necesară pentru progresul artei către forme superioare: „după cum se poate vedea din acestu programu, școla de pictură are de scopu a dezvolta la poporulu romanu arta picturei pe baza picturei bisericești carea, precumu a fostu la alte popore este și la poporul nostru începutu naturalu alu dezvoltării și latirei acestei arte".

Prevăzînd un învățămînt în patru clase (graduri) de cîte unul și doi ani, Popescu schițează un program destul de complet, a cărui parcurgere este utilă oricărui cercetător care, cunoscînd programul adoptat în școlile din Iași și București cu 13 ani înainte, vrea să stabilească o comparație. În afară de desen și pictură, Nicolae Popescu propune studii auxiliare ca antomia, perspectiva, istoria universală, istoria artelor, istoria bisericească și psihologia, împărțind studiul lor după principii pedagogice gradual pe patru etape. Elevii trebuie primiți pe bază de examen, dacă nu atestă prin certificat absolvirea a trei clase gimnaziale. S-ar părea că această clauză îngrădește primirea talentelor ridicate din popor, fiii de țărani neputînd atesta întotdeauna absolvirea gimnaziului, nici susține un examen echivalent. Nicolae Popescu este însă animat de sentimente larg democratice, dovadă că stipulează ca un corectiv „Talente deosebite pentru pictură fac excepțiune".

Episcopia Aradului încuviințează pentru închirierea unui local un ajutor de 200 de florini, admițînd și circulare pentru recrutarea elevilor. Totuși, Academia nu s-a putut înfăptui, sau în orice caz modestele ei începuturi au fost întrerupte de moartea neașteptată a pictorului, la 29 decembrie 1877, în vîrstă de 42 de ani.

Pregătirea excepțională și talentul acestui mare pictor realist al Banatului, nu au putut fi deci valorificate cum ar fi meritat. Dacă proiectul său ar fi ajuns să fie pus în aplicare, soarta picturii românești din Banat ar fi fost desigur alta, iar evoluția picturii românești în genere ar fi consemnat, alături de contribuția pedagogică a unor pictori ca Theodor Aman, Gh. Panaitescu-Bardasare și Gh. Tattarescu, cu acesta din urmă pictorul bănățean avînd multe puncte comune, atît în biografie cît și ca stil, temperament și concepție, rolul de învățător și de precursor al pictorului bănățean Nicolae Popescu.

Așa cum s-a desfășurat scurta lui activitate, din maturitate, redusă de fapt la 7 ani, din 1870,

de la terminarea studiilor, soarta nedîndu-i mai mult răgaz, Nicolae Popescu rămîne ca un exemplu strălucit al marilor posibilități artistice ale țăranilor români din Banat, care ar fi putut da din rîndurile lor și alți pictori ca N. Popescu, dacă condițiile obiective și organizarea vieții culturale a acestei provincii le-ar fi permis-o.

Nici un pictor mare nu se mai ivește însă în Banat, timp de mai multe decenii, pînă la apariția lui *Ioan Zaicu*. Soluția de continuitate între aceste două culmi nu apare din studiul artei bănățene, ceea ce dovedește proasta economie a culturii în societatea timpului care condamnă eforturile individuale să se risipească și pe fiecare talent nou ivit să ia totul de la capăt.

Acest al treilea corifeu al artei românești în Banat aparține unei generații mult mai tinere. S-a născut în 1868 în comuna Fizeș din Caraș, dintr-o familie de plugari săraci. Este de remarcat că dintre toți pictorii bănățeni de care ne-am ocupat pînă acum numai Constantin Daniel este orășean. Ceilalți sînt, în majoritate, fii de țărani și marele lor număr denotă puternicele însușiri artistice ale populației românești din acest ținut, în care nivelul mai ridicat al vieții materiale recunoscut și proclamat prin zicătoarea „Bănatul-i fruncea!“, permite satisfacerea nevoilor superioare, a celei estetice în primul rînd, strictul necesar fiind demult cucerit pentru majoritatea populației, care socotește o familie „săracă“ atunci cînd are o singură pereche de boi. Sărăcia familiei lui Ioan Zaicu este însă reală, din pricina morții capului și susținătorului ei, înaintea vremii. Micul Ioan Zaicu rămîne în comuna sa natală, unde începe cursul primar, dar pe care-l termină la Königsnad, unde este trimis pentru a deprinde limba germană, limba oficială a statului. Catastrofa familială îl face să-și întrerupă școala pentru a o ajuta pe mama sa la munca cîmpului. Ca și în cazul lui Nicolae Popescu, talentul lui Zaicu este observat de unul dintre intelectualii satului care îl sprijină, sfă-

tuindu-i mama să-și lase feciorul a se dedica vocației sale atît de precoce și cu atîta putere mărturisită. După desenele sale de copil înfățișînd animale, scene din viața zilnică și chipuri de colegi de școală, învățătorul Martin Tiapu din Fizeș, desigur om cu pregătire pedagogică, l-a putut considera ca un posibil viitor pictor. Tot la Bocșa, ca și Nicolae Popescu, dar la zugravul Filip Matei, unul din moștenitorii lui Velceleanu care murise de mult la această dată, este trimis să învețe și Ioan Zaicu. Filip Matei, zugrav din Bocșa română, și-a început activitatea pe la 1870 ca un zugrav tradițional de biserici de sat și, spre deosebire de Velceleanu care învățase la München și care tot mai avea ceva de transmis elevilor săi, nu avea altă știință decît aceea asimilată de zugrav de mîna a treia, făuritor de efigii pioase îndestulătoare pentru evlavia sătenilor.

Oricum, pentru un tînăr țăran învățămîntul lui Filip Matei putea însemna un început de muncă artistică disciplinată dacă maestrul ar fi înțeles să-și trateze ucenicii ca pe niște elevi. Dar pînă și acest modest meșter rustic are adînc înrădăcinate moravurile impuse cu eventualii viitori concurenți. Întocmai ca în Principate, învățămîntul rudimentar artistic este, în satele bănățene, chiar în acest sfîrșit de veac XIX, supus bunului plac al meșterilor. Filip Matei își tratează ucenicii ca pe niște servitori. Cariera lui Ioan Zaicu începe cu spălatul vaselor în bucătărie, măturatul atelierului și alte munci umilitoare, la o vreme cînd la București grăjdarul lui Theodor Aman era vîrît în școli de arte frumoase și trimis cu bursă în străinătate.

Rămînîndu-i ucenicului acestuia obijduit drept unică ocupație artistică frecatul culorilor, nevoia sa de a picta răbufnește pe furiș. Retras în grădină, pictează ceea ce vede că lucra meșterul, sfinți cu bărbi lungi și aur în jurul capului, Preciste cu pruncul în poală sau falnici sfinți militari călări ucigînd balauri, dînd curs astfel unui imbold mai puternic decît oprelistile maestrului. Ca uce-

nic al acestui zugrav are Zaicu de la o vreme prilejul să cutreiere zdrențuros și încălțat cu ciubote cu talpa de lemn satele din împrejurimi, pentru a duce la bun sfîrșit muncile mai ușoare comandate de vreo biserică lui Filip Matei, prapuri, ripide, „Prșnicare". Cîștigă astfel primele sale onorarii, bani puțini, munciți din greu. Ajuns calfă, ia parte împreună cu meșterul său la pictarea bisericii românești din Comloș și a altor biserici din Banat (poate și Ciclova). Dîndu-și seama că a rămîne în atelierul Filip Matei înseamnă a-și interzice orice progres, Zaicu se decide să rupă cu viața de zugrav rustic și să caute o posibilitate de a studia mai departe. Se bizuia pe o mică sumă de bani agonisiți muncind pe schele și pe ajutorul unor intelectuali lugojeni, care-i remarcaseră talentul văzîndu-l pictînd și care simt tragere de inimă să-l ajute. Prin intervenția avocatului Brediceanu, obține o bursă a „Fundațiilor Gojdu" și pleacă în culmea fericirii la Viena. Se înscrie la Academia de Arte Frumoase în octombrie 1892, urmînd doi ani ca „auditor" și alți doi ani ca elev regulat. Absolvă în 1896, la vîrsta de 28 de ani. Deși înaintat în vîrstă la înscriere, sau poate tocmai de aceea, din dorința de a recupera timpul pierdut, studiază cu pasiune în tot timpul celor patru ani, muncind din toate puterile și îngăduindu-și odihnă puțină și nici un răgaz. Viața de cafenea pe care o duc mulți din colegii lui, contaminați de tradiția „feneantismului" organizat de aceste adevărate „instituții" tradiționale ale Vienei, nu-l atrage. Locuiește într-un cartier periferic în condiții modeste, în circumscripția Hernals. În cei patru ani, stăruința și munca sa îl ajută să-și însușească o tehnică destul de înaintată, judecînd după multiplele studii din epoca sa vieneză ce se află la Muzeul Banatului din Timișoara, donate de către Doamna Dr. Viorica Chicin din Nădlac. Sînt obișnuite studii academice, de o conștiinciozitate și o precizie în reproducerea detaliilor anatomice și veșmintelor modelelor studiate, proprii învățămîntului vienez de artă care pune accentul în primul rînd pe

desen, pe corectitudinea grafică ca și pe modelajul plastic, indiferent dacă studentul se pregătește să devină pictor sau sculptura este ramura aleasă pentru specializare. Unele studii ale lui Zaicu par adevărate desene de sculptură, preocupat în special de proporția justă, de volum, de inserția umbrei în suprafața reliefată. Așa se explică accentuarea tendinței, probabil temperamentale, înnăscute, a acestui artist, pentru viziunea plastică și nu picturală a realității. Și Nicolae Popescu trecuse prin Viena, la o epocă, e drept, cînd încă învățămîntul vienez de artă, oricît de epigonic va fi fost, nu ajunsese totuși la rigiditatea ce-l caracterizează la sfîrșitul secolului. În plus, lui Nicolae Popescu simțul său înnăscut pentru culoare și pentru surprinderea aspectului pictural al lucrărilor, îi dăduseră imbold să se îndrepte către pictura italiană, ca spre un model. Ioan Zaicu este mai germanic. Primordial la dînsul, chiar și cînd lucrează în ulei, este tot desenul. Grafica și plastica unei fizionomii sau a unei anatomii îl interesează în primul rînd, ca pe un artist care așteaptă totul de la existența materială, concretă, pipăibilă a lumii externe, căreia nu cutează să-i adauge din sine nimic, considerîndu-se în granițele adevărului, asemeni unui om de știință. Interpretarea este la Zaicu, într-un portret, redusă la delimitarea cadrului geometric al porțiunii de figură care va apărea pe pînză și a unghiului din care această figură va fi desenată. Eclerajul este impersonal, modelajul lipsit de surprize, corect și demn, culoarea redusă la funcția de accesoriu. Studiile sale de anatomie și de draperii sau de natură moartă, l-au disciplinat în sensul acesta. Totuși, Zaicu nu tinde să facă dintr-un portret o natură moartă, pictînd un cap de om viu, cu frămîntări și cu dorințe, cu dureri și cu idealuri, așa cum ar picta un nap sau o conopidă, preocupat doar de volumele lor și de aspectul plastic al suprafeței lor exterioare. Departe de a fi indiferent la viața sufletească a personajelor care îi pozează, Zaicu urmărește, pe linia marilor exemple germanice din Renaștere, a lui

Hans Holbein în special, a cărui operă pare să-l fi impresionat mai cu osebire, să facă dintr-un portret un document uman, pictînd în fizionomia personajului istoria vieţii lui. Specializat în portrete, ne-am aştepta ca Zaicu să facă o carieră conform acestei înclinaţii atît de evidente. Cele 7 portrete din Muzeul Banatului, semnate de acest artist şi executate toate în epoca vieneză, judecînd după stil şi după similitudinile de material, deşi numai trei dintre ele sînt datate, mărturisesc toate aceeaşi tendinţă, de a surprinde, prin adevărul unei imagini optice cît mai solide, pe baza unei analize sistematice şi minuţioase a fizionomiei, adevărul sintetic al caracterului adînc, unitar şi specific al personajului. Din cinci portrete de femeie cîte posedă Muzeul din Timişoara, nici unul nu pare să fie executat în urma unei atracţii deosebite pe care pictorul ar fi avut-o în faţa vreunui model. Una singură este aproximativ tînără. Toate par marcate de o viaţă bogată în evenimente grave, toate păstrează întipărită pe figură conştiinţa responsabilităţii omului în faţa vieţii. Judecînd după cutele specifice din colţurile gurii cu comisurile lăsate, patru din cele cinci au simţit amarul existenţei şi hainele lor sobre, aproape în doliu, se potrivesc cu expresia gravă de pe figură, subliniată de lumina neutră în care le învăluie artistul, cenuşie, ternă. Pe figura uneia dintre ele, singura, se ghiceşte lumina unui zîmbet, pe care artistul nu şi-a permis să-l reprezinte, decît în lucirea ochilor ei tineri şi încrezători şi în sclipirea unei modeste bijuterii atîrnate pe stofa neagră a rochiei cu guler înalt negru, legat cu fundă la ceafă. În rest, mai cu seamă în portretul de femeie mult mai bătrînă, acoperită cu un văl negru înnodat pe piept, apare duhul resemnării în suferinţă şi al veghilor nocturne însoţite de privaţii (portretul e datat 1894), la capătul primilor doi ani de audiere a cursurilor Academiei din Viena şi este tot atît de înaintat ca tehnică şi de precizat ca tendinţe ca şi cele semnate şi datate 1896, ambele de bărbaţi. Bustul de bărbat între două

vîrste, cu barbă și mustăți, în haină verde închis cu rever, de sub care tivul nici unei dungi albe de guler nu apare să mai lumineze imaginea, denotă aceeași gravitate conținută, „protestantă“ am zice, aceeași răspundere conștientă în fața vieții. Toate cele șase portrete de care ne-am ocupat pînă acum au aproximativ aceleași dimensiuni, între 0,420 m. și 0,465 m., 0,335 și 0,380 m. Al șaptelea portret reprezintă un bărbat cu plete mari lăutărești și mustăți pe obrajii grași, prost bărbieriți în ciuda hainei și vestei negre europenești sub care cămașa albă cu guler jos neîncheiat în nasture e legată cu o basma țipătoare, roșie cu galben și verde, înnodată pe piept ca un batic și atîrnînd în două părți pînă sub reverele vestei. Pare un lăutar țigan, masiv, cu fruntea mică, sprîncenele negre îmbinate, gura senzuală și bărbia cărnoasă, cu gușă. Este singura operă a lui Zaicu unde apare o culoare mai vibrantă, mai luminoasă. Datat 1896, acest ulei pe pînză are dimensiuni mai mari decît restul: 0,550 × 0,550 m.

Opera pentru care Zaicu merită să fie considerat un precursor al realismului spre care tindem astăzi este tabloul său de mari dimensiuni intitulat *Fierar odihnindu-se*, lucrat de asemenea la Viena, în 1895. Este așezat, corpul din trei sferturi dreapta și capul din profil, gol pînă la brîu, lăsînd să se vadă splendida musculatură tratată foarte realist. Muncitorul acesta care se odihnește sprijinindu-și cotul drept pe coapsa acoperită de șorțul de piele, fără să lase ciocanul din mînă, ca și cum ar ști că odihna nu-i este de lungă durată, este un exemplu de veridicitate și de conștiință artistică evoluată. Niciodată pînă la Zaicu, în arta românească nu a apărut figura muncitorului cu atîta vigoare interpretată, cu atîta dragoste de adevăr, cu atîta necontrafăcută sinceritate. Fără idealizare, fără înfrumusețări de circumstanță, chipul acestui om din clasa productivă este un document uman direct grăitor, a cărui singură prezență fixează pentru privitor

o întreagă orînduire socială a momentului în care este executat tabloul [...]

Tratat cu respect pentru figura umană şi cu interes pentru categoria socială reprezentată, portretul acesta iese din şirul mare al portretelor tipizate de practica profesională, pentru a marca în pictura lui Zaicu şi în cea românească în genere, o tendinţă nouă, de care pictura de dincoace de Carpaţi va da dovadă cam două decenii mai tîrziu, de abia cu Ressu, Băncilă, Vermont, Steriadi.

Cu o dotaţie şi o pregătire tehnică excepţională, Zaicu era menit să facă o mare carieră, în oricare alt mediu decît cel al provinciei sale natale. Întors în Banat, el trebuie să-şi cîştige viaţa în felul în care societatea românească a timpului înţelege să folosească talentul unui pictor. Revine deci la pictura de biserici, evident, într-un stil cult, dar totuşi decoraţia murală cu subiect religios. La îndemnul prietenului său Iuliu Chicin, medicul din Nădlac, se prezintă la concursul pentru zugrăvirea bisericii ortodoxe din localitate. Recomandaţia călduroasă a doctorului Chicin, care îl cunoscuse ca student la Viena şi calităţile unei Madone cu pruncul prezentate ca mostră juriului şi intrată apoi în posesiunea aceluiaşi prieten, îi aduce comanda solicitată. În tot cursul anului 1897 Zaicu este ocupat cu zugrăvirea bisericii din Nădlac, care îi raportează 5 000 de florini. În posesia acestei sume, pictorul se crede îndreptăţit să se căsătorească. Vioara Ruga, cunoscută la Nădlac, îi devine soţie, iar casa socrilor săi din Jimbolia îl adăposteşte, oferindu-i tihna de a lucra nestingherit pînă în 1911. Poate din dorinţa de a ieşi din mediul prea provincial al acestui mic orăşel cu populaţie amestecată de români, şvabi, sîrbi şi unguri, dar în care amatorii de pictură trebuie să se fi numărat pe degete, Zaicu se mută în 1911 la Timişoara, unde îşi cumpără casa din strada Porumbescu, în care moare în 1914.

Este doborît la 46 de ani, la o vîrstă apropiată de a lui Popescu, de o boală de rinichi, atribuită

unei intoxicații saturniene, boală curioasă la un pictor care nu are de a face, ca tipografii, cu vapori de plumb. După unii contemporani, nici alcoolul nu ar fi fost străin de boala sa.

Nu este exclus ca deprinderea morală adusă de viața mediocră a provinciei, de mediul cultural fără orizont, să-l fi împins a se deda acestei patimi *.

Pînă la 1911, Zaicu pictează o serie de biserici, unele în întregime, altele parțial. Cele care sînt în întregime pictate de el sînt: la Fazecaș-Vîrșand (Ungaria), Cerneteaz (Timiș), Borlova (Severin), Siclău (Arad), Feni (Severin), Iladia (Timiș), Pocioveliște (Bihor), Doclin (Caraș), Checia-Română și Sîn-Nicolau Mare (Timiș), în sfîrșit, Canadu-Mare maghiar (Ungaria), toate biserici ortodoxe. Una din operele cu care se mîndrește Banatul este pictura murală a catedralei ortodoxe din Timișoara, destul de bine păstrată pînă astăzi, terminată la începutul anului 1914. Pentru lucrările secundare, motive decorative, chenare și unele din draperiile personagiilor, Zaicu își luase drept ajutor pe un oarecare Putnic, zugrav din Timișoara, poate de origine sîrbă după nume.

Este caracteristică blazarea și scufundarea în mediocritatea artiștilor bănățeni întorși de la studii în mediul lor natal. Conștiinciozitatea lui Zaicu din epoca studiilor se tocește cu timpul. Pentru industria de sfinți pe care i-o cere Banatul, pictorul nu se mai ostenește să inventeze și să compună mereu figuri noi și scene noi, recurgînd cu vremea la modele ieftine și foarte la îndemînă, ca reproducerile din „Goldene Bibel", pe care o copiază adeseori, alunecînd spre un manierism, spre o pictură stereotipă și fadă, departe însă să-i scadă ceva din faimă, în mediul lipsit de tradiție temeinică în care trăiește. Lista operelor din afară ne indică, pe lîngă scene religioase și portrete ale

---

* Datele biografice cu privire la Zaicu au fost consemnate mai întîi la Ioachim Miloia în „Analele Banatului", Timișoara, 1928, anul 1, nr. 1, pp. 9–16. Ele sînt reluate în lucrarea citată a lui A. Cosma.

intelectualilor români din Banat sau familiilor prietene (se indică un portret al lui Vasile Goldiș, de pildă), portrete despre care Miloia (care a întocmit lista lor) spune că ele continuă să fie și în țară „energic construite“, „modelate cu forță și relief“, cîteva scene alegorice dintre care una reprezentînd arta, știința și literatura, concepută în grisaille, iar o alta în culori „cu amorini și flori“. Este încă o dovadă de platitudinea manieristă în care căzuse pictorul.

Studiile sale pline de mișcare, de raccourci-uri savante, de capete de expresie și de costume de stil, acumulate în anii de studii la Viena, ar fi permis să se aștepte o altă dezvoltare, o îndrumare către marea compoziție cu personagii, pentru care Zaicu se dovedește atît de dotat. Încă o viață de eforturi aspre, pentru a se ridica la un nivel artistic înalt, se risipește din lipsa unei organizări culturale și sociale care să convină practicii artistice.

MIŞU POPP

Prietenul şi colaboratorul lui Constantin Lecca, pictorul Mişu Popp, s-a născut la Braşov, la 19 martie 1827 *, fiind al optulea fiu din cei 9 copii ai lui Ioan Popp Moldovan, originar din Galaţii Făgăraşului. Familia Popp, sau Pop, Popu, Popa şi uneori chiar Popovici, cu diferenţele de transcriere şi pronunţie obişnuite în această vreme, era o familie de preoţi, cum se vede din nume, „înnobilată" printr-o diplomă din 1668, de Principele ardelean Mihail Apafi I (1661—1680), care conferise unui strămoş al pictorului, un oarecare Ioan al Popii şi fiilor săi, particula nobiliară, drept care cei mai mulţi dintre membrii familiei artistului semnează „Popp de Galaţi".

Aceste ranguri nobiliare erau însă absolut onorifice şi este semnificativ faptul că tatăl pictorului, ca şi unii dintre colateralii săi, erau zugravi de biserică. După biografii artistului, nu numai modestele biserici de sat ortodoxe din ţara Oltului sau din jurul Braşovului, dar şi unele biserici catolice, din Secuime, ar avea altare, amvoane şi icoane pictate de Ioan Popp Moldovan de Galaţi, care a lucrat şi la Gherla, şi pe Valea Someşului.

---

* Cf. Corneliu Comănescu, *Pictorul Mişu Popp*, în „Tara Bîrsei", an IV, martie-aprilie 1932, publicat apoi în extras, tipografia Unirea Braşov, 1932.

La Muzeul din Brașov se găsesc cîteva schițe în sepia, și cîteva desene, pentru picturile cu subiect religios de „nobilul Nicolae Popp, sculptor, artist constructor de altare“, destinate bisericilor secuiești din Șimleu și Sîntimbru-Ciuc *. Este fratele mai mare al artistului. Mai mulți dintre fiii lui Ioan Popp, alți frați ai pictorului, au îmbrățișat și ei, o vreme, profesiunea tatălui, zugrăvind laolaltă cu el amvoane, altare și chiar pereți de biserici, ale căror comenzi le primea capul familiei. Tradiția artistică exista, așadar, în familia lui Mișu Popp, care crește printre pensule și culori, deprinzînd de mic cîte ceva din tainele meșteșugului, spre care simte o puternică atracție.

Mișu Popp și-a început învățătura în școlile din Secuime mai întîi, apoi la Brașov cu dascălul bisericii Sf. Nicolae: și în sfîrșit la școala grecească și la cea ungurească din Brașov.

Un timp, abia ieșit din școala elementară, lucrează pe schele, cu tatăl și fratele său, ajutîndu-i ca ucenic. Familia aceasta este un exemplu, de felul în care în Ardeal s-a păstrat, datorită împrejurărilor sociale, obiceiul medieval al artizanatului practicat de o întreagă familie care lucrează în echipă. Transmiterea meșteșugului din tată în fiu și rudimentele unui învățămînt practic, de specialitate, obținut în chiar casa părintească, sînt trăsături care se situează, cu toată cronologia, în plină economie medievală. Ioan Popp este unul din ultimii partizani ai veacului de mijloc, și chipul lui aspru, dar venerabil, de bătrîn cinstit care a dus o viață de muncă și probitate, apare în portretele fiului său cu caracterele specifice ale acestei categorii de burghezi laborioși, de la începuturile ascensiunii anevoioase ale acestei clase, cînd energia, munca, practica virtuții și simțul familial sînt imperios necesare succesului social.

O încercare de a ieși din condiția sa socială prin fiul său, face totuși Ioan Popp. El se decide să-i ofere tînărului Mișu, cînd acesta împlinise

---

* *Ibidem*, p. 5 notă.
Cf. I Roșca *Scriitori și artiști*, București, 1890.

15 ani, o carieră mai uşoară şi mai stimată de oamenii vremii lor: milităria. La 1842, Mişu este „cătănuţă“ (cadet) la şcoala militară grănicerească din Tîrgul Secuiesc, pregătindu-se să devină ofiţer în vreunul din regimentele române de grăniceri ai imperiului habsburgic, cum erau cele din Năsăud, Orlat sau Caransebeş. Mişu Popp nu se simte însă făcut pentru armată şi, după terminarea şcolii, în loc să-şi urmeze drumul croit, renunţă la militărie şi revine la pensulele tatălui său, mărturisindu-şi dorinţa arzătoare de a deveni pictor. Încurajat de familie, care îl socotea ca pe cel mai talentat dintre fiii zugravului, el lucrează cu un zel care determină pe părinţii săi să se decidă a face sacrificiile materiale necesare perfecţionării sale într-una din academiile de artă cu renume. Ioan Popp nu părăsise aşadar gîndul că acest fiu al său trebuie să se ridice deasupra condiţiei paterne. De altfel, şi mezinul familiei, Ioan, cel imediat următor lui Mişu, şi ultimul fiu al lui Ioan Popp Moldovan, va studia şi el la Viena, la Politehnică, şi va deveni profesor de matematică la Liceul naţional din Iaşi, unde-l va invita Panait Balş, Ministrul Cultelor din Moldova, pentru ca apoi, la 1860, să ocupe în Universitatea ieşeană catedra de geometrie analitică *. Pentru instruirea lui Mişu Popp familia sa nu putea socoti mai potrivită altă academie decît aceea din capitala Imperiului Austro-Ungar, care avea, fireşte, un prestigiu deosebit pentru mentalitatea provincială a acestei modeste familii de zugravi. Mişu Popp pleacă deci, în toamna anului 1845, la Viena. Avea 18 ani. Călătoreşte cu diligenţa prin Ardeal şi pusta maghiară pînă la Budapesta, de unde ia vaportul pe Dunăre pînă la Viena. (Călătoria dură peste două săptămîni). Familia îl înarmase cu scrisori de recomandare pentru unele persoane din capitală, prin intermediul cărora trebuia să fie cazat şi admis

---

* Cf. P. Cazanachi. *Ioan Popp, primul profesor de geometrie analitică la Universitatea din Iaşi*, în „Revista ştiinţifică“, Iaşi, An. XVI, Nr. 1.

în „școala de perfecționare" a pictorilor *. Doi ani, tînărul ardelean a studiat în „Academia chezaro-crăiască de arte frumoase" din capitala Austriei (Academia Sf. Ana).

În marele oraș dunărean domnea, la mijlocul secolului trecut, din plin clasicismul academic, de nuanță prerafaelită. Nici romantismul care începuse să-și imprime amprenta în pictura Germaniei, nici începuturile realismului ce se pregătea să triumfe în Franța nu pătrunseseră încă în bătrîna cetate imperială dunăreană. Convenționalismul curții vieneze favoriza astfel de tendințe în artă. Pictura artificială, academică, a anumitor mici maeștri cu renume local, mai toți adepții stilului „biedermeier" vienez, era cea care trona în instituțiile artistice oficiale. Portretiști și pictori de scene religioase, atît Ferdinand Georg Waldmüller [1], admirabil portretist și care devine un peisagist realist abia după 1850, cît și Joseph von Führich sau Friederich von Amerling [2], practică un stil factice, lipsit de adîncime, strălucitor dar mediocru, un stil cosmopolit care era de rigoare în acea vreme în arta religioasă. În preajma revoluției de la 1848, Viena se complace în acest stil idealist, fără legătură cu viața, prezentînd privitorilor o lume de zîmbete optimiste și de sentimentale pilde de „virtute". Șubredul edificiu social al imperiului habsburgic adoptase, ca pe un binevenit aliat ideologic, arta aceasta evazionistă și edulcorată, lipsită de orice element viril, voluntar, de orice potențial de combativitate: menținerea regimului existent era legată de înfășurarea adevărului într-un văl de convenții amabile. Calmul protocolar este extins la artă și codificarea socială strictă, care era necesară păstrării ierarhiei artificiale dintre clase, se traduce perfect

---

* Cf. Corneliu Comănescu, *op. cit.*, p. 10.

1. *Georg Ferdinand Waldmüller* (1793—1865), portretist, peisagist, pictor de gen și litograf. Elev al Academiei de arte frumoase din Viena. (n.r.)

2. *Friederich von Amerling* (1803—1887), elev al Academiei de arte frumoase din Viena între 1816—1824. Studiază și la Paris cu H. Vernet. (n.r.).

prin filtrul clasicist impus studenților academiei. Realismul ar fi fost în Viena imperială nu numai o impolitețe, o gafă față de protocolul curții extins la întreg stilul de viață al orașului, ci și un atentat la ordinea statului, o crimă față de securitatea regimului acesta.

Totuși, Mișu Popp a putut lua contact în muzeele vieneze cu o artă mai profundă, mai adevărată. Realismul lui Rembrandt, ale cărui urme se simt în unele palide și reci încercări de a realiza „clarobscurul", mai ales în portretele de bătrîni, pare să-l fi impresionat pe pictor. La fel, unii mici meșteri olandezi, ca Gerard Dow, de pildă *.

Dacă Mișu Popp n-a reținut mai mult din arta acestor maeștri realiști, dacă muzeele vieneze nu i-au dat nici mijloacele mai preganante nici o viziune mai puțin plată, este semn că școala urmată l-a influențat covîrșitor. Conformismul lui Mișu Popp este însă și de ordin temperamental. Educația sa provincială cuprinde și obediența față de autoritate și lege, spaima de tot ceea ce poate displace superiorilor, presiunea morală a opiniei majorității, cultul „mediei" statistice, a căii de mijloc, calea „normală".

Or, „normal", adică normă a majorității, era pentru mic burghezul de provincie austriacă, ceea ce putea place cercurilor ce dețineau puterea, ca și criteriul comenzilor artistice. Mișu Popp se pregătea apoi să devină pictor de biserică. Nivelul artei sale trebuia reglat așadar după cel al publicului căruia ea i se adresa: religia pentru majoritatea oamenilor este un refugiu de lupta vieții și nu caută să fie ea însăși o luptă. De aceea, imaginile pe care se deprinde să le picteze Mișu Popp sînt mai curînd quietiste decît devote, ele nu vădesc un sentiment al divinității, un senti-

---

* Cf. V. Vătășianu, *Opera pictorului Mișu Popp în Țara Bîrsei*, Brașov, 1932. Ni se vorbește de un „efect de lumină" din colecția Dr. C. Moga-Brașov. Două capete feminine într-un ecleraj de lumînare, ca în maestrul olandez citat.

ment al supranaturalului, al transcendentului. Ele au rost să înfățișeze icoana unei umanități idealizate, împăcate cu lumea și cu viața, mulțumită cu ceea ce îi oferă orînduirea socială a prezentului, fără aspirații revoluționare, nutrind chiar o teamă de zguduiri și schimbări.

Teama aceasta de tot ce iese din ritmul rutinar al cotidianului l-a îndepărtat pe Mișu Popp din Viena, în preajma revoluției de la 1848, ai cărei zori erau lesne de presimțit. Mulțumit cu ceea ce învățase în meseria sa, de la profesorul de neînsemnată figură Gselhoffer și de la rectorul Academiei Anton Petter, tînărul student își întrerupe studiile, cedînd insistențelor părintești, întemeiate tocmai pe temerile de o mișcare revoluționară ce s-ar pregăti la Viena.

Întors la Brașov, Mișu Popp reintră în cercul familiei sale, renunțînd la proiectele ce se spune că făcuse împreună cu alți tovarăși de studii din Viena, tineri ca și el, de a vizita Italia și Țările-de-Jos. De acum încolo nu va mai ieși niciodată din granițele actuale ale țării. Dimpotrivă, după întîlnirea sa cu Lecca, de care am mai vorbit, și care a însemnat o cotitură în viața pictorului acestuia mai tînăr, după începutul de colaborare dintre cei doi brașoveni la biserica Sf. Nicolae din Schei, Mișu Popp se va hotărî, desigur sub influența acestuia, să-l regăsească în Țara Românească. De bună seamă, diferența de vîrstă dintre ei — 17 ani — joacă un rol în această prietenie, în care Lecca apare ca un tutore și un maestru, Mișu Popp lăsîndu-se pilotat ca un discipol. Nu este exclus ca tot influenței lui Lecca, fugar de peste Carpați pentru motive politice, să se datoreze participarea lui Mișu Popp la mișcarea revoluționară din Ardeal. Biografii săi ne spun că, imediat după încetarea lucrului în comun la biserica din Schei, rămas singur la Brașov, pentru că Lecca se întorsese în țară, Mișu Popp s-ar fi alăturat centuriilor naționale aflîndu-se printre conducătorii legiunii naționale „pentru apărarea Brașovului“, utilizînd în această acțiune cunoștințele sale militare căpătate în școala de grăniceri.

Prost înarmate și luptînd cu un inamic incomparabil mai pregătit, cum erau armatele imperiale, trupele improvizate ale revoluționarilor ardeleni reușesc totuși unele mișcări tactice, cum ar fi respingerea armatelor regulate aflate în regiunea Brașovului, din munții Perșani în șesul Bîrsei. Operația îndîrjește însă autoritatea, care evacuează Brașovul, obligînd pe participanții la această acțiune să părăsească orașul și chiar țara, pentru a scăpa de urmările inevitabile ale actului lor insurecțional.

Printre „insurgenții?" care emigrează este și Mișu Popp. Trecînd granița spre pămînturile de dincolo de Carpați, Mișu Popp se strecoară printre convoaiele de bejenari pînă la Ploiești, unde găsește pe cumnatul său, Ștefan Emilian, viitorul profesor de la Universitatea ieșeană, fugit și el din Brașov. Ploieștii, oraș plin de negustori care aveau strînse legături comerciale cu Brașovul, sînt în stare de a oferi un azil refugiaților. Mișu Popp este însă arestat împreună cu cumnatul său, asupra acestuia din urmă planînd acuzația că s-ar fi făcut vinovat de propagandă revoluționară în județul Buzău, din însărcinarea și pe timpul guvernului provizoriu, fiind duși la București sub escortă și lăsați apoi liberi, singura obligație care le este impusă de către stăpînire fiind părăsirea Ploieștilor.

În capitala Principatului valah Mișu Popp regăsește pe Constantin Lecca, nou profesor la Colegiul Sf. Sava *. Simbioza artistică se reface. Anul 1850 îi găsește pe cei doi pictînd împreună stema Munteniei pe drapelele oștirii, comandă pe care o primise Lecca și în care, ca în mai toate ce va avea în viitor, se face ajutat de Mișu Popp. Am văzut din biografia lui Lecca felul în care funcționează „tarapanaua" acestor asociați [1], care nu mai prididesc cu executarea comenzilor, fiind

---

* Vezi Octav George Lecca, *Familiile boerești române*, București, 1899, p. 314.

1. Vezi p. 69, articolul *Pictorii și Unirea Țărilor Române* (n.r.)

nevoiți să-și mai asocieze un tovarăș, pe poleitorul cîmpulungean Barbu Stănescu. „Triumviratul“ trece la pictarea interioarelor de biserică, Curtea Veche, Sf. Gheorghe-Nou, și capela cimitirului Șerban Vodă, aducîndu-le nu numai o faimă care îi va face căutați și în provincie, dar și însemnate venituri. În 1855 Mișu Popp, ale cărui merite în zugrăvirea bisericilor pentru care comanda fusese luată de Lecca nu trecuseră neobservate, este chemat să lucreze singur biserica „domnească“ din Tîrgu-Jiu. Această lucrare durează cam 5 ani. El pictează, în afară de biserica orașului, și pe aceea din comuna Turceni (Gorj).

Întoarcerea sa la Brașov, în 1862, după 12 ani petrecuți în țară, îl readuce pentru cîtăva vreme în cercul familiei cu a cărei îngrijire se însărcinează, căci tatăl său, îmbătrînit, este în afară de putința de a se mai întreține pe sine și pe soția sa, iar frații mai mari se află rînduiți fiecare pe la casele lor. Atelierul tatălui său este repus în stare de funcțiune și Mișu Popp începe seria portretelor sale brașovene, din care multe ni s-au păstrat în colecția „Astrei“, la Brașov și Sibiu.

Nu rămîne însă multă vreme între ai săi căci comenzile din țară îl reclamă. Calinic, episcopul Rîmnicului, apreciind pictura celor două biserici din Gorj, îl cheamă să picteze biserica schitului Frăsinet din Vîlcea (în apropierea comunei Muereasca-de-Sus). În 1863, Mișu Popp e din nou cu Lecca la București, unde pictează biserica Radu-Vodă, iar în 1864 îl găsim la Cîmpulung-Muscel, pictînd biserica Sf. Nicolae și executînd o serie de portrete. După această dată, Mișu Popp se întoarce definitiv în Brașovul său, pe care nu-l va mai părăsi pînă la moarte.

O dată cu reîntoarcerea la Brașov, Mișu Popp încetează să mai joace vreun rol în dezvoltarea artei din Principate. Ceea ce avusese de spus acest artist, fusese rostit pentru artă, de altfel, pînă la această dată. De aceea el se și integrează perioadei dintre 1850—1864, cu toate că trăiește, retras în orașul său de la graniță, pînă în 1892.

La Brașov, Mișu Popp devine una din gloriile locale. Are un atelier frecventat de cei mai de vază oameni ai orașului *. Este chemat să zugrăvească bisericile din apropiere (cum sînt cele din Satulung, Toderița, Rîșnov, Tînțari și Arpătac), profitînd de ocazie ca să execute prin sate numeroase și pitorești portrete de țărani și țărănci. Acceptă, la 63 de ani, în 1890, catedra de desen la Liceul Român, dar numai pentru scurtă vreme, căci în 1892 moare (6 martie).

O împrejurare pe care biografii săi nu au pus-o în lumină îndeajuns, este aceea că Mișu Popp, spre deosebire de alți artiști ardeleni care-și desfășoară activitatea aiurea, la Budapesta ca Barabas sau la București ca Lecca, este credincios provinciei care i-a dat naștere, revenind, după o seamă de peregrinări, să slujească societății ardelene ca artist și ca pedagog. Este, de bună seamă, un merit al acestui pictor, acela de a fi contribuit la ridicarea nivelului artistic în Transilvania, și mai cu seamă în rîndurile populației românești din sudul provinciei. Tributar, pînă la un punct, tradiției zugravilor de biserici din Ardeal, în spiritul cărora tatăl său îl formase pînă la plecarea la Viena (1845), Mișu Popp înțelege să-și plătească această datorie, întorcîndu-se în ținutul său de baștină pentru a-i aduce orientarea nouă primită în școlile de artă, de frecventarea cărora erau lipsiți confrații săi întru meșteșug, rămași în satele ardelene. Aceștia sînt constrînși să se mulțumească cu o artă rutinară, așa cum le-o putea oferi tradiția transmisă din meșter în meșter, invariabilă, din vechime. Este un element de progres faptul că, în unele sate românești și secuiești din Transilvania, un zugrav cu viziune mai realistă decît aceea a epigonilor școlii moldavo-cretane de tip Nicula **, a putut aduce exemplul unei arte în care natura să fie

---

* Cf. Andrei Bîrseanu, descrierea atelierului lui Mișu Popp, în „Luceafărul“, 1911, Nr. 23, pp. 151 și urm.
** Cf. V. Vătășianu, *op. cit.*, pp. 34—35.

mult mai respectată, mai ferită de deformările cerute de tradiția bizantină. Tot un progres trebuie considerat faptul că prin casele unora dintre locuitorii acestor sate, Mișu Popp și-a presărat portretele sale, asemănătoare, cele mai adeseori pînă la iluzia că n-ar fi decît fotografii colorate. Chiar dacă picturile lui Mișu Popp pot lăsa cîteodată impresia că pictorul se slujește de procedee mecanice, față de stilul școlii din Nicula, în care contururile și indicațiile lineare interioare sînt singurele mijloace de a da expresie figurilor, modelarea fiind rezervată draperiilor și accesoriilor, clasicismul acestui pictor format într-o academie înseamnă, oricum, un mare pas înainte. Biserica în care pictura murală, ieșită din epoca glorioasă a fondurilor monocrome, albastre sau verzi și a culorilor nutrite de lumină, ajunsese la o tonalitate monotonă de brunuri lipsite de orice strălucire, mohorîte, cenușii, inexpresive, a obținut, grație acestui artist, o pictură nouă care, chiar dacă nu era tot ce se putea face mai bun în direcția artei religioase, însemna fără doar și poate o etapă în plus.

Dar Mișu Popp n-are, din punctul acesta de vedere, merite numai prin educația artistică nouă a poporului din Ardeal, la care contribuie pictînd în mijlocul lui și pentru el. Faptul de a ne fi dăruit o galerie impozantă ca număr, de portrete înfățișînd figuri din societatea ardeleană a epocii, oameni de toate condițiile, intelectuali, negustori și funcționari, orășeni dar și țărani și preoți de sat, este important pentru noi.

Zugrăvind catapeteasma vreunei biserici, cum este cea din Satulung, pictorul n-a plecat fără să lase și în cîteva case mai răsărite ale comunei cîte un chip zugrăvit. Așa se face că avem astăzi portrete ale „fruntașilor“ din satele prin care l-au purtat pe Mișu Popp comenzile de zugrăvitură bisericească, portrete unice în arta noastră, în care acest gen se asociază, în epoca începuturilor, cu noțiunea de clasă privilegiată.

Mișu Popp a pictat și portrete de țărani, pe lîngă figurile burgheziei ardelene și intelectualilor

acestei provincii. E adevărat că mai toți sînt fruntașii satelor, oameni care aveau pămînt și vite, sau chiar reprezentanți ai burgheziei rustice, adică negustorii satelor, bogații mocani ardeleni din sudul acestei provincii, proprietari de turme ce comercializau produsele lactate, lîna și pieile, îmbogățindu-se. De multe ori, artistul acesta și-a selecționat modelele după criterii comerciale. Totuși, este singurul pictor de la care ne-au rămas nu numai chipurile societății orășenești, dar și figurile unor reprezentanți ai vieții satelor.

Fruntași săceleni, dintre acele tipuri curioase de țărani cultivați din Ardeal care citesc romanele lui Alexandre Dumas și alte opere ale literaturii universale, în traducere germană sau maghiară, sînt înfățișați în pitorescul lor costum. * Preoți de țară cu aspect venerabil, cu figuri sculpturale pe care se citește dîrzenia luptei lor din anii revoluției de la 1848, preotesele lor abia deosebite, prin unele detalii ale îmbrăcămintei, de restul sătencelor, imagine a femeii-mame și soții din satele ardelene ale veacului trecut **, în sfîrșit, portrete de luptători și tribuni ai revoluției de la 1848 în laibărașele lor albe cu găitane și nasturi de metal, cu căciulițele pe fruntea încrețită de vîrstă și griji, cu chipurile lor aparent pașnice de oameni hotărîți, care nu fac decît să-și apere drepturile încălcate luptînd, dar care știu să se facă auziți cum se cuvine și de cine se cuvine, iată cîteva documente autentice pe care Mișu Popp ni le oferă, asupra societății ardelene contemporane pictorului.

Știm că el nutrea ambiția de a aduna, într-un „pantheon", portretele celor pe care-i socotea mai reprezentativi dintre bărbații iluștri ai poporului român din toate regiunile. În acest scop, Mișu Popp a executat o sumă de portrete după foto-

---

* Reproduse în George Moroianu, *Chipuri din Săcele*, București, Cartea Satului, Nr. 29, planșa 5 și XXIV.

** Cum este portretul preotesei Voica Popea, mama episcopului Popea, și soția preotului Neagoe Popea din Săcele, aflat la Muzeul din Brașov.

grafii și stampe: cronicari, voievozi, scriitori și cărturari din școala ardeleană sau de dincolo de Carpați, revoluționari din Principate și cei din Transilvania, oameni politici etc. Parte din aceste portrete, lipsite de valoare artistică dar corespunzînd, atunci cînd au fost lucrate, scopului pentru care fuseseră concepute, mai există și astăzi. La Muzeul din Brașov, printre cele cîteva duzini de portrete, multe din ele după fotografii sau reproduceri litografiate, se află și cîteva vrednice de toată atenția. Așa este portretul lui Dimitrie Ionciovici, fost o vreme președinte al Casinei Române din acest oraș *, așa sînt cele două portrete, Neagoe și Voica Popeea, citate mai sus, așa, un autoportret de la 1867. În ele, pictorul se dovedește un portretist dotat, care știe să pună în pagină și să construiască o figură omenească, umărind nu numai asemănarea mecanică cu modelul, dar și un adevăr mai adînc, un conținut uman. Portretele lui Mișu Popp, cele mai adeseori efigii exterioare, ajung totuși din cînd în cînd, atunci cînd pictorul este interesat de omul care-i pozează, la nivelul unui bun portret. Ele ne vorbesc despre viața societății în care trăia și în care se dezvoltase pictorul, mai bine decît orice document istoric. Bine concepute și bine executate, ele rămîn mărturie de talentul și osteneala acestui pictor credincios ținutului său natal.

Dar, despre importanța lui Mișu Popp pentru mediul cultural al Ardealului de la 1864 înainte, data cînd părăsește definitiv Principatele Unite, vom avea să ne ocupăm cînd vom avea de urmărit dezvoltarea picturii românești dincolo de Carpați. Rolul lui în menținerea unei atmosfere de cultură în Transilvania merită să fie analizat în cadrul seriei de fapte istorice menite să-l explice și cuprindă. Pentru moment, ne interesează în special opera lui Mișu Popp din perioada sa valahă, adică de la 1850 pînă la 1864.

În evoluția artei produse între granițele statului român de atunci, rolul lui Mișu Popp este

---

* Cf. Ioan Colan, *Casina Română.*

de asemenea destul de important. Pictorul ajunge, cum am arătat, în București, după eșecul revoluției din Ardeal, în 1849. Amintirile Academiei vieneze, pe care tînărul absolvent o părăsise numai de un an, sînt încă foarte puternice la acest artist. El nu avusese încă timpul să-și stratifice impresiile și să-și dezvolte talentul pe un anume drum, descoperit al său, dintre atîtea căi posibile cîte i se deschideau în față. Faptul de a fi avut dintru început de-a face cu un „maestru" ca Lecca, care l-a îndrumat să ia calea cea mai comodă, aceea a conformismului, pare să-i fi stricat mai mult decît să-i fi folosit. Mișu Popp venise însă în Principatul Țării Românești, ca să-și cîștige viața, în primul rînd. De aceea, alunecarea pe panta concesiilor se petrece repede în cazul său. Așa ajunge pictorul să umple pereții vreunei biserici cu o pictură decorativă academică, searbădă și rece, rezultat al combinației dintre un desen copiat cele mai adeseori după reproduceri de opere celebre și un colorit arbitrar, întîmplător, închipuit de dînsul, reprezentînd, pe lîngă inexactitățile de desen săvîrșite în reproducerea gravurilor, singura contribuție personală a pictorului în decorația murală executată. Așa se explică și atitudinea pictorului față de modelele sale, ce se desprinde din portretele executate în societatea înaltă bucureșteană, în această fază.

Clienții și clientele pictorului fac aici parte dintr-o lume care nu e lumea lui, dar căreia el încearcă să i se adapteze și de la care urmărește anumite avantaje. De aceea, atitudinea pictorului față de femeile „distinse" care-i stau în fața șevaletului, în rochii de mătase și dantele, cu bijuteriile nelipsite arborate, este în portretele acestea mai rece, mai „profesională". Mișu Popp, care înțelege un asemenea portret ca un pictor academic, trecut prin filtrul clasicismului tardiv vienez, nimerește uneori un gen de portret cu care mai ales ne-au obișnuit pictorii ce se revendică de la școala lui Ingres. De pildă portretul *Anei Enescu* (1861) sau al doilea portret de femeie, al *Carolinei Bergazoglu* (1860), actual-

mente la Galeria Națională. Convenționalismul societății „evghenicoase" a Bucureștilor, reședința de iarnă a familiilor moșierești, obligă pe artist să ia o atitudine „reglementară" am spune, ea se reflectă în convenționalismul ce îmbracă aparența clasicismului, din portretele executate în această epocă. Nu s-ar putea spune că aceste lucruri sînt lipsite de calități. Dimpotrivă, este tot ce s-a făcut mai bun la noi, în materie de portrete, în epoca aceasta, depășind cu mult portretele lui Lecca. Mișu Popp este, chiar cînd lucrează de comandă, un pictor cu simțul materiei și cu sensibilitate pentru efectele picturale ale luminii ce cade pe stofe, pe carnația modelului, pe păr sau pe giuvaeruri. Și Lecca încercase să redea uneori luciul catifelat al unei rochii sau apele unei panglici moarate, dar aplicația lui meșteșugită este mult prea vizibilă, procesul de elaborare mult prea evident, ostentația înverșunării de a reda „pictural" o suprafață variat reliefată pe care razele de lumină cad în oblicități diferite, mult prea puțin mascată. La Mișu Popp, care nu e un autodidact ca Lecca, „efectele" fac parte din lexicul lui plastic de toate zilele, ele nu sînt căutate cu încordare ci vin de la sine. Mișu Popp este un tehnician mai evoluat, un meșter mai stăpîn pe mijloacele sale, din care, uneori, reușește să scoată maximum de efecte, fără ca ele să pară acrobație, virtuozitate tehnică gratuită, și legîndu-le de necesități măcar decorative dacă nu totdeauna expresive.

Un portret ca acela reprezentînd pe o Doamnă Polizu-Micșunești cu copilul său de 2—3 ani pe genunchi lucrat prin 1859—1860 poate sta cu cinste alături de orice tablou de același gen din școala vieneză a epocii. Mișu Popp se poate socoti pe drept cuvînt cel mai înzestrat portretist al epocii, în Țara Românească. Dacă luăm în considerare că, în afară de Lecca și, de la o vreme, după întoarcerea sa din Italia, de Tattarescu, portretele ce circulau în „societatea bună" bucureșteană erau cele lucrate în străinătate, la Leipzig sau Viena, unde interesele comerciale ale

burgheziei româneşti o puneau în contact cu portretiştii la modă ai Europei Centrale, dacă ne amintim facticele lucrări ale unui R. Koehler *, Unverdorben ** sau Frankenberger ***, superioritatea lui Mişu Popp apare evidentă. Acesta din urmă poate interesa în special istoria picturii româneşti prin multiplele portrete pe care le execută în special negustorimii bogate bucureştene şi oltene, dintre care o parte ni s-a păstrat, provenind din colecţia fostei Camere de Comerţ. Aşa sînt cele două portrete, poate cele mai reuşite dintre toate cele rămase în această colecţie; cel al negustorului Nicolae de Woikowitz, proprietarul unei case de comision din Viena, fiul cojocarului Voica sin Constantin din Bucureşti şi nepotul marelui negustor lipscan Tudor Hagi Tudorache ****, deci unul din membrii marcanţi ai burgheziei vieneze a epocii, şi cel al soţiei sale Josefina, lucrate ambele în 1856 (dimensiuni: 0,160 × 0,900 m). Aceste lucrări, astăzi în depozitele Galeriei Naţionale, permit să se vadă o vervă factice şi un colorit convenţional în care tonurile de roz sînt cele mai întrebuinţate

---

* De acest pictor există, de pildă, la Muzeul din Iaşi portretul negustorului moldovean C. Athanasie, bust, în mărime aproape naturală, cu haine europeneşti şi vestă vărgată de culori stridente, semnat mijloc stg. pe carte „R. Köhler pinxit Leipzig 1841", portret care a fost catalogat multă vreme, pînă la vizita noastră din 1949 la acest muzeu, drept opera moldoveanului Balomir, cu toată semnătura vizibilă.

** Despre Unverdorben, o notiţă de la Biblioteca Academiei Române, Secţia de stampe, vorbeşte ca de un artist german stabilit (nu se ştie cînd) în România, şi-l grupează împreună cu Strixner, litograf, prieten cu Tattarescu.

*** Johann Frankenberger, născut la Hadamar-Nassau în anul 1807 — mort la Viena în 1874, pictor, gravor şi litograf, a studiat la Academia de arte frumoase din Viena, stabilindu-se apoi pe rînd la Limburg-Wiesbaden, Mainz şi Braenfels, unde devine pictor de curte al Prinţului de Solm-Braenfels. În 1838, reîntors la Viena, devine portretistul burgheziei, mai ales al negustorimii greceşti şi armeneşti, din capitala imperiului austriac.

**** Cf. Nicolae I. Angelescu, *Negustorii de odinioară, Nicolae de Woikowitz (1803—1868)*, Bucureşti, 1931.

pentru a reda figurile rubiconde și înfloritoare ale bine-hrănitelor modele, care se aseamănă toate între ele, printr-un lesne identificabil aer de familie. J. Frankenberger n-a pictat numai românii ce treceau prin Viena. La 1858 el pare să fi trecut chiar prin Tara Românească, judecînd după unele portrete ce poartă această dată, reprezentînd pe membrii familiei Marcu Zissy din Craiova. Un portret de grup, de mari dimensiuni, reprezintă o familie întreagă de 5 persoane, printre care 3 copii destul de nevîrstnici, cel mai mic de 2—3 ani, într-un interior ce pare mediul lor propriu, — pe perete se vede tabloul mamei lor, pictată de Frankenberger, tablou aflat laolaltă cu portretul de grup la Muzeul de artă din Craiova. Acest indiciu ne face să socotim că pictorul și nu modelele sale erau în deplasare, familia părînd a fi pozat în propria-i locuință. Fără să putem afirma însă cu certitudine că Frankenberger va fi fost într-adevăr în România, cum presupunem, este neîndoielnic că operele lui circulau în această epocă la noi în țară, și că publicul deprins cu ele putea pretinde unui compatriot un nivel de „perfecțiune“ apropiat de al acestor aparent strălucitoare picturi. Din comparația operelor reiese clară superioritatea lui Mișu Popp. Deși servesc, ideologic, acelorași tendințe, deși nu poate fi vorba de adîncime la nici unul din cei doi, deși perfecția tehnică a acestor opere de meșteșugari siguri de mîna lor este apropiată, totuși Mișu Popp nu lasă niciodată impresia că, pictînd, se depersonalizează pînă la a face o muncă mecanică, de fotograf, așa cum pare să se întîmple cu Frankenberger. Mișu Popp păstrează încă, oricît l-ar stăpîni dorința de a plăcea modelului-platnic, o atitudine de pictor: arhitectura unei figuri, jocul luminilor pe cutele veșmîntului sau pe podoabe, densitatea diferită a materialelor, sînt însă sensibile în tablourile sale, și ele fac ca operele acestui pictor să fie *pictură*, în vreme ce la Frankenberger totul este smalț strălucitor, majolică policromă, fără diferențieri tactile, fără suport arhitectonic, poleit lucios,

splendid și „select“ în accepția parvenită a cuvîntului. Semnificative deopotrivă pentru o istorie a gustului de care dă dovadă publicul românesc al epocii, operele amîndurora slujesc de fapt aceleiași tendințe figurative, acelorași rosturi sentimentale și acelorași dorințe de a permanentiza un aspect cît mai favorabil al burgheziei noastre din acest moment de suspendare a oricărui program social și de stagnare culturală. Există, totuși, în faza aceasta a picturii lui Mișu Popp și unele opere care vor parcă să însemne mai mult decît atîta, portretele în care interesul pentru modelul portretizat pare să fi învins, explicabil, prin simpatia pe care artistul o simte față de persoana respectivă. Iată de pildă portretul pictorului Carol Popp de Szathmary, executat puțin timp după venirea în țară a ambilor pictori, autorul și modelul, la 1850. Aspectul monden din ținuta exterioară a personajului, dandy romantic cum reiese din biografia sa, ocupă un important loc în preocupările autorului, dar interesul psihologic nu lipsește de astă dată. Capul elegantului om de lume înfățișează mai mult decît preocupările lui mondene, și, cu toată abundența detaliilor vestimentare ori a podoabelor, inele cu monogramă încoronată, cravată șal de un desen excentric, vestă albă și pieptănătura romantică pe lîngă o barbă carbonară, grija de a transmite și ceva din nostalgia călătoriilor de care era bîntuit acest pasionat călător romantic, reiese nu atîta din aluzia directă care e peisajul marin cu nave în zări, spre care se deschide draperia din spatele personajului, cît din expresia visătoare și concentrată deopotrivă a nobilului său chip (lucrare aflată la Galeria Națională).

Un *Portret de necunoscută* din aceeași colecție, bust, jumătate corp din față, șezînd, în rochie de voal verde (semnat stg. spre mijloc cu brun în cirilice: „zugrăvit de Mihalache Popp în annulu 1850“, cu parafă, dim.: 0,780 x 0,600 m), mărturisește calități picturale și mai evidente. Este primul an al șederii pictorului în țară, cînd influența lui Lecca nu avusese încă timpul să devină dezastru-

oasă. Pasta densă are aspectul unui email gros, de bună calitate. Construcția figurii este remarcabilă. Un foarte interesant portret din această epocă este acela al lui *Radu Anghel*, legendarul haiduc argeșean, din Mircești-Cornetu, împușcat în 1860 de poteră. E reprezentat cu chimirul plin de pistoale ghintuite și cu o spadă improvizată dintr-o coasă, într-o mînă, în vreme ce cu cealaltă ține o toporișcă cu coada lungă, iar în spate are o pușcă cu două țevi. Îmbrăcat țărănește, cu căciula peste pletele lungi, cu opinci în picioare și cu glugă pe umeri peste cămașa cu mîneci largi, este — amănunt curios — legat sub genunchi cu o panglică tricoloră, ca o dovadă a funcției „patriotice" pe care o îndeplinea în țară acest haiduc iubitor al poporului asuprit, dușman al ciocoilor. Pictorul și-a dat osteneala să redea cît mai expresiv caracterul neînfricatului erou popular, intrat în legendă * obținîndu-și efectele mai mult din trăsături retorice. Un bust care pare o reluare a tabloului, în mărime naturală, de la Galeria Națională, se află la Muzeul Brukenthal (ulei pe pînză, nesemnat, 0,760 x 0,565 m), lucrat însă parcă mai puțin pictural, în maniera mai linsă, mai puțin solidă, de după retragerea pictorului la Brașov.

Din cele cîteva lucrări ale lui Mișu Popp ce se pot cataloga cu certitudine în epoca sa bucureșteană, acest artist reiese îndeajuns de înzestrat pentru a putea regenera pictura românească, ajunsă din nou la stadiul portretisticii comerciale în momentul de stagnare de după 1848. Academismul care-i fusese infiltrat prin învățămîntul de la Viena l-ar fi favorizat, pe de altă parte, să abordeze o pictură de un nivel ceva mai înalt, prin compoziții cu multiple personaje, așa cum va încerca pictorul după stabilirea sa în orașul natal transcarpatin. Ieșirea lui Mișu Popp din

---

* Folclorul din Muntenia cunoaște multiple balade tratînd despre viața și isprăvile acestui haiduc, ai cărui urmași există încă și a cărei fiică postumă trăia în satul său natal Mircești-Cornetu, Argeș.

granițele statului român, de la 1864 încolo, izolarea sa în cercul strîmt de provincie a imperiului austro-ungar, face ca în țară să fie uitat și lucrările sale, risipite prin familii ori desfășurate pe ziduri de mănăstire să nu mai poată avea vreo înrîurire asupra dezvoltării picturii românești. Redusă la această perioadă de 14 ani, contribuția lui Mișu Popp încetează surprinzător, exact în momentul cînd la noi pictura începe să capete sprijinul oficialităților prin crearea organismelor necesare propagării ei, ca și cum și-ar fi dat seama că rolul lui nu mai poate fi de primă mînă într-o epocă ce dispune de artiști de valoare mai înaltă, ca Tattarescu sau, mai ales, ca Aman. Artistul se retrage din centrul preocupărilor, mulțumindu-se să fie cel mai bun pictor din regiunea Brașovului, dacă un succes mai răsunător îi era interzis în Carpați.

PICTORII ACADEMIŞTI (MOMENTUL 1864—1873)

După crearea şcolilor de arte frumoase, a muzeelor şi a expoziţiilor oficiale ale artiştilor în viaţă, dibuirile începutului şi eroicele eforturi ale pionierilor picturii româneşti par să rămînă de domeniul istoriei. Arta are în sfîrşit, în statul român, drept de cetate. Ea va progresa cu paşi repezi sub inteligenta conducere a lui Theodor Aman, personalitatea cea mai importantă în acea vreme în arta românească.

Există însă, alături de el, în acelaşi moment, cîţiva artişti care s-au format altfel decît acest privilegiat, şi care nu sînt lipsiţi de importanţă, tocmai prin îndrumarea specială pe care reuşesc să o imprime dezvoltării artelor la noi, ca urmare a felului în care au ajuns la o conştiinţă artistică.

Ei se impun publicului mare, oficialităţii şi tineretului şi au deopotrivă un rost în formarea gustului public şi în îndrumarea tinerelor talente, sau în influenţarea hotărîrilor oficiale, de care depinde soarta artei româneşti. Un Tattarescu şi un Szathmary sînt dintre aceştia. Primul este prototipul pictorului sudcarpatin, pornit la începutul secolului de la zugrăvia bizantină ca să parcurgă toate etapele laicizării picturii şi modernizării gustului, pînă la peisagistica sfîrşitului de secol. Al doilea este poate cel mai important dintre transilvănenii stabiliţi în Principate. Între aceste două personalităţi stau micii transmiţători, cum

i-ar numi pe cei din asemenea categorie istoria literară: Petre Alexandrescu, Pompilian, Ioanid, în ariergarda lui Tattarescu, Henric Trenk și Fidelis Walch în preajma lui Szathmari.

Într-un fel, ei constituie două curente ce se vor contopi la un moment dat, în albia mare a progresului artei românești. Urmărirea fiecăruia dintre ele pînă la sursă nu poate fi decît rodnică în concluzii.

Curentul academist reprezintă una din cele două îndrumări ale artei românești în jurul momentului crucial de dezvoltare a ei, pe care-l marchează evenimentele de ordin politico-social și cele de ordin cultural din anul 1864. Academismul convine claselor conducătoare din Principatele Unite, în acest moment, din motive lesne de imaginat, el fiind prototipul artei lipsite de orice risc înnoitor, într-un fel expresia însăși a conservatorismului.

Ilustrat cu maximă pregnanță de Gh. Tattarescu, acest curent numără însă, dintru început, mult mai mulți adepți. Era și firesc ca trecerea atîtor tineri români prin școlile de pictură din Apus să creeze un curent în cultura noastră, cu atît mai mult cu cît exodul echipelor de studenți spre Academiile din Apus are loc într-un moment în care învățămîntul oficial are de dat, peste tot în Europa, bătălia cu romantismul. „Academia“ înseamnă, în toate țările, în acest moment, reacția antiromantică și, implicit, statu-quo-ul social.

Avînd de combătut exagerările modei romantice care cîștiga teren în opinia publică, școlile oficiale de artă își întemeiază învățămîntul pe tradiția clasică. Academiile ajung, în acest moment de criză a prestigiului lor, la un dogmatism teoretic, la o codificare strictă a temelor și mijloacelor artei, la reglementarea rigidă a creației artistice, la riguroasa afirmație a necesității regulilor și cadrelor prestabilite. Militant, învățămîntul academiilor oficiale își accentuează caracterul scolastic, prin încrederea nemărginită pe

care o acordă convențiilor de atelier și rețetelor transmise de meșteri.

Atît tinerii trimiși de stat ca bursieri, cît și cei plecați pe cont propriu în străinătate și întorși în preajma Unirii, se adăpaseră toți la aceste concepții academice. Prin crearea instrumentelor de cultură care sînt școlile, muzeele și expozițiile artiștilor în viață, la 1864, triumfă de fapt, în arta românească, punctul de vedere al acestor foști elevi ai Academiilor apusene, care, pătrunși de importanța unui învățămînt artistic serios pentru progresul unui popor, caută, firește, să realizeze la ei în țară organizarea acestor mijloace de dezvoltare a gustului artistic, și de propagare a meșteșugului artei. Din foștii bursieri moldoveni, cel care avusese parte să mai apuce, în viață fiind, o dată cu Unirea, zile mai bune pentru patria sa decît cele ale regimului de după eșecul revoluției, este *Gh. Panaiteanu-Bardasare*. Strădaniile lui de a organiza școlile, muzeele și expozițiile periodice din Moldova, arată rolul important pe care era menit să-l joace acest artist, ca animator și pedagog. Generații întregi, de la 1860 încolo, vor avea să-i suporte influența. În lunga sa carieră, — încheiată abia în 1894 cînd profesorul și directorul de Muzeu se retrage la pensie, pentru a-și trăi în liniște ultimii șase ani ai vieții (moare în 1900), — Gheorghe Panaiteanu-Bardasare va îndruma nu numai gustul și opiniile tinerilor ce-i vor trece prin mîini, ci și pe ale marelui public din Moldova. Este firesc ca Panaiteanu, cu formația sa academică germană, să înrîurească în *această* anume direcție gustul celor cu care vine în contact. Opera sa ne-o confirmă. Panaiteanu va picta în maniera în care anii săi de studiu și contactul cu arta Münchenului l-au deprins. Meticulozitatea academismului german din prima jumătate a veacului al XIX-lea se recunoaște în toate lucrările sale. Ele au ceva impersonal și rece; compoziția este în ele convențională și monotonă, coloritului nu i se acordă prea multă variație, indiferent de subiect. Ceea ce se păstrează la Pinacoteca Statului din Iași

și la Galeria Națională din București justifică cu totul această apreciere.

Sacerdotele de pildă (preotul cu mîna pe piept) de la Pinacoteca din Iași, prezintă, evident, calități de desen pe care nici unul dintre pictorii de pînă la 1850 nu le dovedesc. Este o operă mediocră, atît ca idee, cît și ca realizare artistică, dar este opera unui meșteșugar care-și cunoaște meseria, operă în care se simte rețeta de atelier, dar de atelier cu tradiție. (Pe dosul pînzei stă scris: „Zugrăvit de Panaiteanu-Baltazare în München, 1847".)

Cronicile din 1865 se ocupă de *Femeia cu fluturele*, expusă cu numele de *Venus la baie*, căreia i se găsesc mai multe defecte decît calități. Este semnificativ că presa bucureșteană apreciază, din ceea ce expusese Panaiteanu la prima expoziție a artiștilor în viață, mai curînd o altă operă, astăzi dispărută, intitulată *Războinicul cuirasat*. Este foarte probabil ca ea să se fi vîndut imediat, în urma aprecierilor elogioase publicate de presa epocii. După titlu, ne dăm seama că tabloul trebuie să fi fost ceva în genul *Cavalerului în armură* al lui Năstăseanu. Este, oricum, în aprecierea acestui gen de pictură, o dovadă că opinia publică începuse să-și dea seama de insuficiențele temelor convenționale ale clasicismului academist, reprezentat, prin majoritatea lucrărilor sale, de Panaiteanu. Dacă Panaiteanu a putut fi mustrat în 1865, aceasta se datorește de bună seamă și îndrumării progresiste a acestui moment, după lovitura de stat din 2 Mai 1864. Clasa burgheză era trează în acest moment, cînd înfăptuirea revoluției burghezo-democratice începuse să i se pară din nou posibilă, de astă dată pe calea reformelor oficiale, instaurate de Cuza și Kogălniceanu. Academismul, adormitor al conștiințelor, evazionist, convențional, putea conveni însă oficialității îndată după răsturnarea principelui progresist care a fost Cuza, atunci cînd „monstruoasa coaliție" a marii burghezii cu moșierimea ajunge să dicteze din nou, după 1866. Într-adevăr, academismul lui Panaiteanu place în 1867, în

cea de a doua expoziție, cînd acesta obține medalia de clasa a II-a. Presa îl elogiază, iar cel care-și asumase funcția de agitator artistic al vremii, C. I. Stăncescu, îi popularizează opera prin conferințe publice. La Atheneu, în 1867, Stăncescu spune: „D-l Panaiteanu iubește florile și efectele de lumină. Dumnealui a făcut în anul acesta o nouă «Buchetieră», un pendante poate la tabloul ce galeria noastră posedă de dumnealui și în care efectul de lumină este prea bine condus"*.

Nu știm nimic de vreo „Buchetieră" a lui Panaiteanu, dar titlul nu indică nimic care să depășească idealul sentimentalității burgheze sau care să reprezinte o ieșire din cadrele cuminți ale academismului tradițional. Bine văzut de oficialitate, acest pictor este, alături de Tattarescu și Th. Aman, unul dintre membrii comisiei ce însoțește participarea României la Expoziția Internațională din Paris, în 1867 **.

Consacrat, el nu-și va mai da osteneala să-și reînnoiască arta, pînă la sfîrșitul carierei sale. Un progres față de ceea ce se făcea înainte de dînsul în pictura românească, Panaiteanu marchează incontestabil, totuși, dacă n-ar fi decît din punct de vedere formal. Progresul este de ordin lingvistic aproape, am putea spune: opera lui Panaiteanu este pentru ceilalți pictori un exemplu de limbaj gramatical, nu întotdeauna și expresiv.

De-abia la elevii lui Panaiteanu, la generația celor care se vor dezvolta după 1873, la un C. D. Stahi sau un Emanoil P. Bardasare, lecțiile de corectitudine în limbaj ale acestui profesor vor putea fi aplicate la o artă cu un conținut mai bogat și mai real decît alegoriile îndeajuns de convenționale sau înfiorările sentimentale ale acestuia.

---

* Conferința lui C. I. Stăncescu, cu titlul *Artele în România*, este publicată în „Albina română", an I (1867), nr. 12—14.

** Cf. C. I. Stăncescu, cronica *Mișcarea artistică pe anul 1867*, în „Atheneu'lu Românu", Anul 1867, Nr. 12—13, pp. 477—478.

Totuşi, rolul lui Gh. Panaiteanu-Bardasare în arta românească nu poate fi trecut cu vederea. El este un pictor format la o bună şcoală, cu respectul meşteşugului artistic, conştiincios şi cinstit în tot ce lucrează, şi este, mai cu seamă, plin de bune intenţii în activitatea pedagogică, cu zel şi pricepere desfăşurată.

Reprezentant tipic al curentului academic, expresie a postulatului armonist atît în sfera esteticului cît şi în cea socială, Panaiteanu este mai puţin reprezentativ totuşi decît un Tattarescu, pictorul care se identifică în arta noastră cu acest curent.

Gheorghe Tattarescu s-a născut în octombrie 1818 aşa cum ar reieşi dintr-un „act de etate" datînd din 1868, scos cu martori şi prin procură, de la primăria „Urbei Buzău". Locul naşterii pare să nu fie totuşi Buzăul, cum arată acest act *, evident fabricat de circumstanţă.

Familia artistului era originară din Focşani: tatăl său, Mihail Tattarescu, era mic proprietar, iar mama sa, Smaranda, avea şi ea proprietăţi mărunte în oraş şi în vecinătăţile oraşului. Fratele Smarandei Tattarescu este Pitarul Nicolae Teodorescu, zugravul de biserici al cărui rol în laicizarea artei româneşti din secolul al XIX-lea se cunoaşte. Moartea timpurie a părinţilor lui Gh. Tattarescu a făcut ca pictorul să fie crescut de unchiul său, deprinzînd încă de mic cîte ceva din meşteşugul tutorelui. Acest modest pictor provincial, care ucenicise la Căldăruşani pe lîngă Polcovnicul Matei, în şcoala lui Ivan Rusu redeschisă de acesta **, era un meşteşugar cu rutină, familiarizat cu preceptele Erminiilor bizantine, şi căutînd mijloace tehnice noi, care să dea observaţiei directe a realităţii căi de exprimare mai adecvate,

---

* Nr. 4770 din 1868, Noiembrie 27, reprodus în: Teodora Voinescu, *Gh. Tattarescu, 1818—1894*, Bucureşti 1940, p. 5. În această monografie, autoarea argumentează, cu îndreptăţire credem, pentru a se prefera ca loc de naştere Focşanii.

** Cf. Ştefan Meteş, *Din istoria artei religioase române. Zugravii bisericilor române*, Cluj, 1929.

chiar dacă totala sa lipsă de cultură artistică modernă îl ducea la naivități și stîngăcii inevitabile.

În 1827, în vîrstă de numai 9 ani, micul „Iordache" (cum era alintat Gheorghe Tattarescu) este luat de unchiul său la Mănăstirea Ciolanul, unde Nicolae Teodorescu fusese chemat de Episcopul Chezarie, pentru a zugrăvi o biserică *. Așa are el prilejul să-l urmărească la lucru, ajutîndu-l în prepararea vopselelor sau în alte acțiuni la fel de umile, care îl pun însă în contact direct cu munca artistică.

Mutat la Buzău, după zugrăvirea bisericii Ciolanul, Nicolae Teodorescu deschide, în acest oraș de reședință episcopală, școala sa de zugrăvie, la 1831, cu sprijinul aceluiași Episcop Chesarie, care căuta să-și creeze în felul acesta cadrele de meșteșugari, necesare celor 22 de metohuri și numeroaselor locașuri de biserici din dioceza sa, ce trebuiau fie repictate, fie pictate dintru început. Funcționînd în chiliile din jurul bisericii episcopale, această școală numără, printre primii săi elevi, și pe Gheorghe Tattarescu, nepotul meșterului Nicolae. Tînărul pare să fi fost dintre elevii talentați și sîrguincioși de vreme ce este ales de meșterul său, în 1833, pentru echipa de trei, care trebuiau să ajute la pictarea Episcopiei **. De această sarcină Tattarescu pare să se fi achitat mai mult decît satisfăcător, de vreme ce el este singurul elev pe care Teodorescu îl ia, un an mai tîrziu, în 1834, la București, unde lucrările de restaurare ale Mitropoliei îi sînt încredințate, lui și Polcovnicului Matei, fostul său profesor de la Căldărușani, de către același Episcop Chesarie, intrat în locotenența mitropolitană după declararea vacanței scaunului arhiepiscopal prin moartea mitropolitului Grigorie, în 1834.

Trecerea de la mediul de provincie al Buzăului, unde perspectivele deschise unui artist se reduceau

---

* B. Iorgulescu: *Din istoria picturii in Tara Românească*, în „Literatură și artă română" (pp. 221—227).

** Cf. B. Iorgulescu, *op. cit.*, p. 224 și T. Voinescu, *op. cit.*, p. 11.

la învățămîntul din chiliile Episcopiei și la o pictură șablon, la mediul bucureștean, a fost de bună seamă hotărîtoare pentru artist, între 16 și 19 ani mai ales, vîrsta cînd impresiile sînt atît de puternice și de durabile. Între 1834 și 1837, cît au durat lucrările de la Mitropolie *, Tattarescu va fi avut timp să se informeze asupra cursului pe care-l ținea, la gimnaziul Sf. Sava, de cîțiva ani, Carol Wallenstein. Asemenea lui V. Mateescu, se va fi dus și el la profesorul bucureștean poate, și, de bună seamă, apariția „Elementelor de desemn și arhitectură" publicate de acesta în 1837, eveniment prea important pentru un ucenic în ale artei ca să-i rămînă străin lui Tattarescu, îl va fi îndrumat pe o cale alta decît cea a picturii bizantine, deprinse de la Teodorescu. Chladek și Szathmary practicau și ei, în acești ani, la București, fiecare în felul său, pictura, și pictorii trecători prin capitala Țării Românești lăsaseră aici un mare număr de portrete, dintre care este cu neputință ca Tattarescu să nu fi văzut măcar cîteva.

Întîmplarea aceasta, care-l aduce pe Tattarescu la București, în anii în care încep să se închege aici primele opere de pictură laică de șevalet datorită unor artiști de tradiție occidentală, este hotărîtoare pentru cariera sa. El asimilează astfel, de tînăr, tot ce-i putea oferi la această dată capitala în materie de artă, și este îndrumat către un alt gen decît meșteșugul rutinar al zugravilor aserviți Erminiei; căci oricît de personal se vor fi manifestat unii dintre ei, printre care însuși Nicolae Teodorescu, ei rămîn totuși, în activitatea lor, strîns legați de canoanele tradiționale ale picturii bizantine, de la care se pot cel mult abate pe alocuri, dar de care nu se eliberează niciodată total.

Gheorghe Tattarescu devine, după experiența sa bucureșteană, dornic de a-și spori cunoștințele, de a înainta în studiul picturii laice de șevalet. În 1837, după anii de ucenicie și studiu la Nicolae

---

* Cf. Ștefan Meteș, *op. cit.*, p. 12.

Teodorescu, el își trece cu acesta „eczamenul cuvenit prin înființarea modelelor propuse“ de Episcopul Chesarie, așa cum rezultă dintr-un document semnat de acest prelat. * Ieșit din școală, Tattarescu devine, după această dată, un ajutor al meșterului său care ajunsese la o situație materială prosperă, redeschisese școala de zugrăvie din Buzău, mutată în propria sa locuință.

Timp de 8 ani, pictorul continuă să lucreze cu Nicolae Teodorescu, deși nu mai avea, desigur, mare lucru de învățat de la acesta. În 1845, „cunoscîndu-l mult înainte“... „după aplecarea și silința ce are și după bunele sale purtări“..., Episcopul decide să-l trimită în Italia“ spre a se perfecționa întru această artă“.

Iată-l deci pe acest pictor care primește primele îndrumări de la un zugrav de biserică în epoca de decadență a tradiției bizantine, cînd meșterii laici caută să înlocuiască schemele rigide și inumane ale canoanelor tradiționale cu formule mai apropiate de realitate, observate direct după natură.

Iată-l pe Tattarescu, căruia i se deschiseseră orizonturile prin contactul cu pictura laică practicată la București, luînd în sfîrșit drumul străinătății, la 27 de ani, pentru a se perfecționa în arta picturii.

Bursa lui este însă una bisericească. Episcopul Chesarie înțelege să-l subvenționeze, dar numai cu gîndul de a-l pregăti pentru pictura murală, necesară decorării bisericilor. Acest prelat, cu oarecare dragoste pentru artă, era totuși limitat în gusturile sale, la un anume stil cuminte și impersonal, chiar dacă — lucru excepțional pentru un cleric ortodox — el are marea libertate de spirit de a admite că pictura poate fi și altfel

---

* Publicat de Emil Vîrtosu în *Pictorul G. Tattarescu și Italia*, în revista „Studii italiene“, București 1939, documentul datează din 1845, 23 Aprilie și este elaborat în momentul hotărîrii de a-l trimite pe tînărul zugrav la studii în străinătate. Publicat și de Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 13, în nota 1.

decît tradiția canoanelor. Umanizarea figurilor hieratice și laicizarea picturii în general nu trebuiau să depășească anumite limite; anumite convenții trebuiau păstrate. Saltul este săvîrșit totuși: un zugrav pămîntean merge să se formeze *pentru pictura religioasă* într-o școală apuseană, adică într-un mediu în care laicizarea artei religioase era tradițională.

Alegerea Italiei, țara marii picturi a Renașterii, este semnificativă pentru concepția despre artă a cercurilor clericale de la noi, din acea epocă, și pentru mentalitatea acestui mecenat în special. Prestigiul academiilor în care se practica „marea artă" nu uluise numai ecleziaștii români lipsiți de cultură artistică propriu zisă; în această epocă, nici un artist din occident nu se consideră format fără să fi săvîrșit călătoria la Roma.

La Academia Sfîntului Luca, doctrina calmă și ferită de riscuri a neoclasicismului era profesată de profesori, celebri pe atunci, uitați cu totul azi, ca Giovanni Silvagni, Natale Carta, Cherici, Capalti, Agricola. Tattarescu profită, din contactul cu doctrina și lucrările lor, doar în sensul deprinderii unui meșteșug artistic convenabil. Învață să deseneze în primul rînd. Pornind de la studiile obișnuite de atelier, cum apare din carnetele sale de studii, după ornamente și mulaje în gips, trecînd prin studiile parțiale de anatomie și draperii, Tattarescu se pregătește pentru compoziția amplă cu personagii multiple, după modelul operelor maeștrilor pe care-i admiră, și uneori îi copiază. Rafael, Guido Reni, Paolo Veronese, Luca Giordano, Correggio, Salvator Rosa, Murillo și alții încă, sînt în special cei care îl atrag în cursul peregrinărilor sale prin galeriile și monumentele din Italia. Copiile executate în acești primi ani de studiu în Italia s-au păstrat în parte *, împodobind mult timp atelierul pictorului.

Caietele și albumele sale de schițe din această epocă, atîtea cîte au putut fi studiate, abundă

* Cf. lista lor în Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 15.

în desene în creion și peniță, adesecri acuarelate, în care, de la schița după mulaje antice, trecînd prin peisaj sau portret pînă la compoziția cu subiect religios sau literar — materia dantescă în special — se poate urmări diversitatea preocupărilor pictorului acestuia dornic să asimileze cît mai mult și mai temeinic *.

Oricîte monumente și galerii de artă îi va fi pus la dispoziție Roma, setea de a-și îmbogăți cunoștințele și de a-și lărgi orizonturile îl îndeamnă pe Tattarescu să călătorească și în alte centre artistice italiene. Protectorul său, Episcopul Chesarie, solicitat, îl înțelege și permite un supliment de 50 de ducați pe an, pentru acest scop. Dar după moartea lui, în 1846, tînărul bursier se găsește în mare jenă financiară, ceea ce face pe Al. C. Golescu-Arăpilă, care se afla pe atunci la Roma, să scrie fratelui său Ștefan, încercînd să-l determine a interveni pe lîngă domnitorul Bibescu, în favoarea pictorului.

„Acest tînăr valah este domnul Tăttărescu; trimis la Roma pe cheltuiala Episcopului de Buzău, el obținuse dela acest venerabil prelat promisiunea unui supliment de 50 ducați pe an, supliment care îi era necesar pentru a subveni la cheltuielile instrucțiunii sale, care, cum îți poți da seama, sporeau zilnic în proporție cu progresele pe care le făcea în pictură. Astăzi, el are mai multă nevoie ca oricînd (de acest supliment), căci a ajuns la punctul la care trebuie să călătorească în diversele părți ale Italiei, ca să studieze diversele școli: aceste călătorii îi vor spori neapărat cheltuielile și totuși cariera lui e sfîrșită dacă nu le poate face față. În această situație, ne-am gîndit — scrie Golescu-Arăpilă, probabil nu numai în numele său ci al întregului grup pe care-l reprezenta — că n-are nimic mai bun de făcut decît să adreseze o petiție Prințului însuși, ca să-i expună afacerea și să o facă să-i

* Cf. Emil Vîrtosu, *Pictorul G. Tăttărescu și Italia*, în „Studii Italiene", București, 1938, descrierea a 3 carnete de schițe ale artistului.

ajungă prin intermediul tău." (Al lui Ştefan Golescu, n.n.)

Interesul pe care îl acordă revoluţionarul Golescu tînărului pictor ne poate face să credem că între Tattarescu şi grupul progresist care pregătea revoluţia în Principate trebuie să fi existat o legătură. Scrisoarea este din decembrie 1846 sau ianuarie 1847, epocă la care „Frăţia" bucureşteană acţiona din plin. Pluralul „ne-am gîndit" întrebuinţat de Golescu dovedeşte că este vorba de un grup. De altfel, intervenţia pentru un pictor aflat în străinătate se reeditează la fraţii Goleşti, Iscovescu fiind şi el un beneficiar, cum ştim, al solidarităţii acesteia revoluţionare. Dacă coroborăm cu această presupunere activitatea ulterioară a lui Tattarescu, tablourile sale alegorice cu subiect revoluţionar şi călătoria pe care o va face mai tîrziu la Constantinopole şi Brussa în 1851, unde erau internaţi şefii mişcării revoluţionare, adevărul ei se confirmă. Golescu-Arăpilă pledează cu multă căldură pe lîngă fratele său cauza pictorului:

„Prinţul posedă, cred, o copie a unui tablou frumos pe care Dl. Tăttărescu îl trimisese Episcopului de Buzău şi acest tablou îi plăcuse mult; este deci puţin probabil ca el să refuze a încuraja un talent pe care-l va fi presimţit oarecum el însuşi. Aceasta devine chiar cu neputinţă, dacă-ţi depui tot zelul, şi dacă îl faci să înţeleagă bine că, după moartea episcopului de Buzău, el (Prinţul, n.n.) devine protectorul firesc al domnului Tăttărescu, şi că, acordîndu-i suplimentul promis, înseamnă o consacrare din partea sa a ultimei voinţe a celui mai venerabil dintre episcopii noştri, a aceluia pe care l-a stimat şi l-a iubit mai mult". Arăpilă pune o deosebită grijă în alegerea şi înşiruirea gradată a argumentelor furnizate fratelui său. Incheierea scrisorii spulberă orice îndoială asupra faptului dacă Tattarescu ar fi făcut sau nu parte din fraternitatea revoluţionară:

„Aceasta este, dragul meu, cererea pe care aveam a ţi-o face; este un serviviu pe care ţi-l

cer atît în numele prieteniei noastre cît şi al cauzei ce ne uneşte; nu trebuie să adaog mai mult, contez pe zelul tău, şi în consecinţă aştept cu încredere demersul tău“ *.

În urma acestei intervenţii, de bună seamă, a putut pictorul întreprinde călătoriile proiectate. Carnetele sale din epoca şederii în Italia cuprind, pe lîngă schiţe după monumente din Roma (Arcul lui Constantin, Coliseul, Villa Borghese etc.), vederi din Anagni sau din centrele artistice importante ale Nordului: Florenţa şi Veneţia în special.

Tattarescu nu este atras numai de aspectul arheologic al Italiei şi de marile monumente de artă ale trecutului. El îşi exercită de asemenea talentul schiţînd priveliştile prin care peregrinează, costumele locuitorilor — italience cu fustele negre de satin lucios şi şorţurile albe, cu şaluri colorate la gît şi basmale înnodate pe cap, notînd tot, cu o grijă realistă pentru amănuntul exact, concret, şi cu o dragoste pentru om care nu se dezminte niciodată. „*Femeia cu tamburină*, faimoasa pînză de la Pinacoteca Municipiului Bucureşti, executată în 1848, este o probă a faptului că Tattarescu nu s-a lăsat covîrşit de academismul ce domnea în şcoala de care a profitat din plin în timpul anilor săi de studiu, şi s-a apropiat de realitatea vie, a studiat-o şi a redat-o în operele sale.

La 1848, Tattarescu se poate considera un artist deplin format, deşi cu inegalităţi surprinzătoare.

Abilitatea cu care ştia să copieze operele maeştrilor din trecut, a acelora cu care avea afinităţi, nu este numai o superficială deprindere cu meşteşugul. Pictorul îşi asimilase foarte serios tehnica, şi succesele sale în cadrul concursurilor oficiale ne-o dovedesc. La 1850, prezentîndu-se la concursul organizat de Accademia di San Luca,

---

* Cf. George Fotino, *Din vremea Renaşterii Naţionale a Ţării Româneşti. Boierii Goleşti*, Bucureşti 1939, vol. II. pp. 159—160.

de la care fusese mai întîi respins pentru că nu era italian și catolic *, dar la care pînă la urmă izbutește să fie admis, grație influenței cardinalului filo-român Mezzofanti, Tattarescu obține premiul cel mare și medalia clasa I pentru pictură, cu tabloul *Simeon și Levi salvîndu-și sora, Dina, răpită de Sichem și Henor*, compoziție biblică, tratată în stil clasic.

Recompensa aceasta înseamnă pentru pictor încoronarea oficială a strădaniilor sale din epoca de studiu. Muncitor febril, Tattarescu și-a utilizat anii petrecuți în Italia, pentru a-și desăvîrși meșteșugul. Cu toate frămîntările epocii de care nu rămîne străin, el izbutește să se formeze așa cum năzuise. Prin perfecționarea sa tehnică, la care nu obosește să lucreze, Tattarescu speră să poată fi de folos patriei sale și cauzei revoluționare pe care o îmbrățișase.

Dacă el nu este, în anul luptelor de stradă, la 1849, un luptător pe baricadele Romei, ca Năstăseanu, prin opera sa înțelege să-și slujească țara și crezul de libertate. Într-o compoziție ca aceea intitulată *Deșteptarea sau Renașterea României*, executată ca să ilustreze evenimentele de la 1848, Tattarescu își exprimă, printr-o alegorie, sentimentele sale pentru mișcarea revoluționară. Izvorîtă dintr-o stare de spirit asemănătoare cu aceea de care era stăpînit Rosenthal de pildă, lucrarea a atras atenția Italiei asupra dramei ce se desfășura în Principatele Dunărene.

Ziare ca „Album" reproduc litografic lucrarea, însoțind-o de comentarii. Publiciști ca Luigi Abati sau Quirino Leoni scriu cu această ocazie despre Tattarescu și tabloul său și despre Valahia.

„...Dl. Tăttărescu, într-un tablou al său, — scrie Leoni, vrea să figureze simbolic renașterea noii și — să sperăm — durabilei civilizații a Valahiei, patria sa. Într-o vastă cîmpie parcursă de Dunăre, ca să marcheze bine țara ce trebuie înțeleasă, pe care se văd unele vestigii ale fai-

---

* Cf. Idieru, *Istoria Artelor Frumoase*, București, 1898, pp. 306—307.

mosului pod construit aici de împăratul Traian, și care e închisă de îndepărtații Carpați,... zace o nobilă figură de femee,... peste stindardul valah doborît; — un lanț și o cătușă spartă la picioarele ei, semnifică sclavia care a oprimat această victimă,... cîteva ruine de monumente ici colo și cornul abundenței lîngă figură, slujesc să ateste civilizația antică, fertilitatea și bogăția sa: în vreme ce cîteva grupuri de familii sărace și rătăcitoare fac să reiasă contrastul mizeriei și a părăsirii care a urmat înfloritoarei stări a provinciei... Atitudinea ei este aceea a unei persoane care, zăcînd, caută să se ridice. Un înger, frumos ca un mesager al speranței... ridicînd vălul alegoric al ignoranței și al erorilor în care sclavia scufundă națiunile oprimate, descoperă fața splendidă și ființa simbolicei femei, în vreme ce cu mîna dreaptă, arată spre înaltul cerurilor..." Descrierea continuă cu registrul de sus al tabloului, în care se vede „pe un tron de nouri, o majestoasă femeie acoperită de o mantie albă, și susținînd cu mîna o cruce" și „la dreapta sa un copil cu chip îngeresc ținînd deschisă o Evanghelie", iar „la stînga, un glob, cărți și emblemele artelor frumoase",... „alese să devină cultură a geniului și a intelectului".

Opera este o alegorie în genul compozițiilor academice de mari dimensiuni cu care-l deprinsese pe Tattarescu școala urmată. Simbolistica este destul de confuză și elementele ei religioase și laice, laolaltă, acumulate cu o mărinimie pe care n-o scuză decît perfecta bună credință și naivitate, disparate și greu sintetizabile.

Totuși, opera a plăcut, și a dat de vorbit în țară și în străinătate. Tattarescu a trimis *Deșteptarea României* la București, lui Barbu Ştirbey, care o donează în 1850 proaspăt reorganizatei Pinacoteci, prin Decretul de la 24 dec. 1858 *.

O litografie a acestui tablou, păstrată la Secția de stampe a Academiei Române**, ca

---

* Cf. V. A. Urechiă, *Istoria școalelor*, vol. III, p. 35

** Reprodusă în T. Voinescu, *op. cit.*, p. XXII.

şi versiunile reluate mai tîrziu în dimensiuni mici, ne permit să ne facem o idee despre ceea ce însemna acest tablou, astăzi pierdut. Este o operă istorică, teatrală, în ansamblu ca şi în detalii, dar izvorîtă dintr-o perfectă bună credinţă dintr-un sentiment patriotic sincer şi cald, pe care Tattarescu l-a servit cum s-a priceput mai bine. Departe de a avea adîncimea şi forţa de sugestie a portretului alegoric *România revoluţionară* rămas de la Rosenthal, *Deşteptarea României* este totuşi o operă semnificativă pentru momentul istoric şi pentru stadiul de evoluţie al conştiinţei artistice la pictorii români contemporani cu revoluţia de la 1848, pentru gradul de dezvoltare al gustului artistic la publicul nostru, ca şi pentru valorile cu care se asociază ideologic fenomenul estetic în acest moment, de ascensiune a burgheziei către puterea politică.

Este un exemplu tipic de felul în care un artist, a cărui pregătire specială fusese efectuată în vederea executării de decoraţii religioase, înţelege să utilizeze cele învăţate, în scopurile politice ce-i sînt scumpe, dînd un nou conţinut formelor artistice asimilate. Dar, la Roma, Tattarescu nu se ocupase, cum am mai spus, exclusiv de pictură religioasă. Peisajul şi nudul, capul de expresie şi portretul nu sînt cu totul neglijate în această epocă. *Pe Gianicolo* şi *Vedere de pe o terasă din Pincio* (ambele peisagii în colecţia familiei Eleutheriade), *Nudul* de la Galeria Naţională, *Capul de bătrînă* sau *Călugărul franciscan*, de la acelaşi muzeu sînt dovezi palpabile despre aceasta. La Galeria Naţională există însă şi un foarte reuşit portret de femeie, o italiancă tînără judecînd după costumul specific şi după felul în care este coafată, lucrare ce pare executată după natură, poate în Italia, dar care este datată totuşi Paris 1851. Indiferent de locul execuţiei, această operă prezintă, ca şi cele citate mai sus, puternice caractere realiste şi este, alături de *Femeia cu tamburina*, o imagine fermecătoare, din care putem înţelege puternicul interes al artistului pentru om, pentru aspectul social al

psihologiei umane cu care vine în contact în călătoriile sale. Dacă *Femeia cu tamburina* mai face încă unele concesii modului convențional al epocii de a vedea chipul femeiesc, cu trăsături apropiate de idealul clasic al frumuseții și în atitudini de o grație stereotipă, — în portretul de italiancă de la Galeria Națională tot ceea ce înseamnă recuzită și atribut superficial cade, pentru a lăsa loc adevărului celui mai simplu și mai valabil. Figura femeii poartă, în trăsăturile atît de realist observate, atît de departe de idealizare, marca mediului în care trăia. Este o figură care mărturisește deodată privitorului originea socială și națională, epoca în care trăiește și mentalitatea ce o caracterizează: țăranca italiană din secolul trecut, una din acele figuri cu care literatura primului realism italian, tipologia romantismului unui Manzoni, de pildă, ne-a obișnuit: sinceră, intrepidă, voluntară fără duritate, caldă și afectuoasă, dar dreaptă: un adevărat „portret-roman". Viața interioară a personajului se degajă, din această operă datată 1851, trei ani după „Femeia cu tamburină", mult mai deplin decît în decorativa lucrare provenită de la Pinacoteca Municipiului, care rămîne totuși una din cele mai reușite opere ale lui Tattarescu din epoca studiilor sale.

În ultima perioadă a activității în Italia, Tattarescu a executat, în primăvara lui 1851, la Veneția, portrete de personalități valahe care au avut un rol în revoluția de la 1848, fapt care confirmă o dată mai mult legăturile sale cu mișcarea revoluționară din Principate. Portretul generalului armatei revoluționare valahe, Gheorghe Magheru (aflat în colecția Alexandru Magheru), utilizează drept fond un peisaj venețian *.

Nu putem fi siguri dacă deplasarea lui Tattarescu din Italia în Franța nu va fi fost determinată

---

* Atracția pentru pitorescul acestui oraș este vizibilă și din faptul că în carnetele de schițe revin motive arhitectonice, cum ar fi scara giganților din Palatul Dogilor văzută sub diverse unghiuri optice ș.a.m.d.

tocmai de vreo misiune pentru care era nevoie de un contact direct cu Comitetul revoluționar de la Paris. Întîlnirea cu Magheru la Veneția, vizitele la Florența * par să facă parte dintr-un plan de acțiune și, de bună seamă, drumul Parisului n-a fost luat întîmplător de pictor în același an.

Legăturile sale cu Comitetul revoluționar sînt atestate și de faptul că, abia ajuns, execută în capitala Franței, *Portretul lui Nicolae Bălcescu* (astăzi la Galeria Națională, datat Paris 1851). Prietenia lui Tattarescu cu marele scriitor, cap al revoluției de la 1848, pare să fi fost foarte strînsă de vreme ce (după o tradiție orală a familiei pictorului consemnată în monografia sa de Teodora Voinescu), Bălcescu ar fi intenționat chiar să-și mărite pe una din surorile sale, probabil pe Tița, cu pictorul **.

Portretul din 1851 îl înfățișează pe marele precursor în unul din cele mai grele momente ale vieții sale; atunci cînd, după infructuoasele stăruințe pe lîngă oamenii politici din Apus, în favoarea României, în preajma marii lovituri reacționare care a însemnat proclamarea imperiului lui Napoleon al III-lea, văzînd închise o seamă de perspective în care spera, eșuată acțiunea din Ardeal prin căderea și moartea lui Rosenthal și periclitată acțiunea revoluționară din pricina disensiunilor interne, a certurilor dintre membrii emigrației române, exilat și bolnav, Bălcescu se pregătea să ia calea Italiei, sperînd de la clima dulce a sudului oarecare restaurare a forțelor sale fizice atît de frenetic cheltuite pentru cauza revoluționară. Umbra de melancolie care-i întunecă fața spiritualizată, oboseala nobilă ce se simte

---

* Scrisoarea din Roma a lui Petre Alecsandrescu către Eforia Școalelor, cu data de 30 Mai 1851, aflată azi la Arhivele Statului, Opisul Ministerului Instrucțiunii Muntenia No. 1948/1851, glăsuiește: «...am căutat pe Dl. Tătărescu și nu l-am găsit, plecat cu 20 de zile înaintea sosirii mele pentru Florența. Eu am luat cu chirie camera ce a avut-o Dl. Tăttărescu, atîția ani, la via Frattina No. 99.» Deci pe la 10 mai 1851, Tăttărescu plecase din Roma spre Florența. Tot în 1851 este la Veneția, judecînd după data portretului lui Magheru „1851 Venezia".

** Cf. Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 31, nota 2.

în frumoasele sale trăsături, zbuciumul și neodihna veșnic reînnoită a unei conștiințe care nu se poate împăca deloc cu ideea înfrîngerii și cu resemnarea, necontenita măcinare de sine într-o ardere psihică de mare intensitate, sînt trăsături sufletești care se pot descifra în imaginea atît de vie și de mișcătoare a eroului revoluției. Este, alături de portretele pe care ni le-au lăsat pictorii revoluționari , unul din cele mai prețioase portrete din istoria picturii românești. Executat cu dragoste și cu stimă pentru omul excepțional care-i poza, acest portret stă cu mult deasupra altor pînze, din aceeași epocă, executate de Tattarescu, care, atunci cînd nici o legătură afectivă nu-l apropie de cel portretizat, redevenea zugravul de odinioară. E destul să privim la Galeria Națională, portretul *Agăi Iancu Filipescu*, din primii ani după întoarcerea sa în țară (1857) pentru a ne da seama că, în executarea comenzilor sale quasi-comerciale, Tattarescu, deși tehnician mai bun, nu punea mai multă artă decît un Lecca de pildă, menținîndu-se la stadiul de „pecetist“, adică autor de efigii confecționabile în serie. Nu numai atitudinea și ținuta convenționale ale modelului, punerea în pagină tipică, de fotograf profesionist, dar și tehnica propriu-zisă, rutinară, utilizînd rețete de atelier, „truisme“ picturale, dovedesc lipsa lui de interes pentru acele modele spre care-l atrăgea numai nevoia de cîștig material. De unde în portretul lui Bălcescu conturarile se șterg într-un clarobscur ce nu e lipsit de valoare poetică, sugerînd o atmosferă de crepuscul moral, de o muzicalitate specifică, gravă, de unde corpul, veșmintele, atmosfera, par aici să se întrepătrundă, să se topească sub acțiunea unei lumini atenuîndu-se treptat, în portretele de serie tip „Iancu Filipescu“ contururile răsar cu duritatea decupajului, tonurile locale, neanalizate optic, sînt așternute după rețetele practicii comune a „zugravilor de subțire“, modelarea convențională a volumelor prin suprapunerea cromatică a unor umbre nu îndeajuns de estompate nici puse în concordanță cu tonul local

al feței sau mîinilor, valorația deosebită de colorit, cu alte cuvinte, sînt elemente menite să scoată în evidență naivitatea concepției, așteptînd efectul de la decorațiile și detaliile vestimentare — reduse la minimum în cazul lui Bălcescu — amănunte destinate să dea, o dată în plus, „comentariul social“ al personajului portretizat. Pasul înainte pe care-l fac artiștii noștri în urma marii experiențe umane de la 1848, cînd pot trăi momente în stare să-i transforme interior, în cadrul acțiunii revoluționare, progresul ce se săvîrșește atît în viziunea cît și în expresia artistică în acest moment de tensiune revoluționară, se verifică încă o dată în cazul lui Tattarescu.

La Paris, Tattarescu, pe care-l atrăseseră în Italia viziuni plastice ca ale unui Guido Reni sau Lucca Giordano, adică picturalitatea teatrală a barocului, are o revelație, vizitînd Luvrul: Rembrandt și universul său misterios, scăldat într-un întuneric din care lumina izbutește să smulgă pete ce strălucesc ca niște nestemate, îl atrage cu deosebire, execută copii după pînzele marelui olandez, ca aceea aflată în colecția Eleutheriade *. Problema clarobscurului îl frămîntă și adîncimea lui l-ar fi putut duce pe pictor la o formulă superioară celei pe care o realizează mai tîrziu. Încă din Italia, „Călugărul franciscan“ trăda, de pildă, asemenea neliniști, poate însă mai mult sub influența spaniolilor, acelora ce lucrează în sudul Italiei, la Napoli, un Ribera de pildă. Oricum, în portretul lui Bălcescu, urme ale acestei concepții picturale se pot desluși.

Dar contactul cu Parisul, la o vîrstă la care pictorul nostru se poate considera deplin format — 33 ani — nu mai putea schimba prea mult din formula sa. De altfel, însuși temperamentul său echilibrat și iubitor al calmului, linear și logic, îl sortea clasicismului.

La Paris, în 1851, romanticii își impuseseră de mult punctul de vedere și gustul publicului

---

* Menționată de T. Voinescu, *op. cit.*, p. 22, nota 1.

mergea în această direcție. Tattarescu va face și el slabe încercări, fără multă convingere și fără sorți de reușită, de a-și însuși un mod romantic de a vedea. *Portretul de femeie* de la Galeria Națională, de fapt mai mult un peisaj romantic cu figurină, din care nu lipsesc nici arborii bătrîni, nici zidul misterios și nici banca de piatră, recuzită tipică a decorului romantic în care așteaptă nu se știe ce femeie drapată în negru, este o încercare de adaptare a pictorului la viziunea romantică, atît în temă cît și în colorit sau în tehnică, mult mai largă.

Cum însă, deși nedatat, tabloul poartă pe șasiu inscripția „Tattarescu 1881", deci este dintr-o epocă tîrzie a pictorului, putem considera doar această încercare ca o amintire îndepărtată a celor văzute cu 30 de ani înainte, sau poate în 1867, cînd are prilejul să călătorească din nou, cu ocazia participării României la Expoziția universală de la Paris. În acest oraș, pictorul a locuit cîtăva vreme, cum reiese din corespondența sa *.

Este greu de precizat momentul în care va fi părăsit el capitala Franței. În 1851, lucrau la Paris și Aman, și Iscovescu și Năstăseanu. De bună seamă, Tattarescu, aflîndu-se în cercul emigranților revoluționari, trebuie să-i fi cunoscut acolo. Ca și Iscovescu, dar încă înaintea lui, Tattarescu se va decide — probabil în urma unei însărcinări primite de la Comitetul revoluționar — să plece la Constantinopol și la Brussa, spre a lua contact cu exilații români aflați în imperiul otoman. Unul din carnetele sale de schițe mărturisește despre această călătorie, în timpul căreia, chiar dacă scopul ei era în primul rînd politic, Tattarescu n-a contenit să deseneze. O vedere din Atena, *Templul vîntului*, apoi *Vîrfurile*

---

* Cf. scrisoarea prietenului său Ionescu, reprodusă în T. Voinescu, *op. cit.*, p. 22: „Nu ți-am vorbit nimic de Paris, dar acest oraș magic care pare că-și datorează apariția baghetei unei zîne. Dumneata îl cunoști, ai locuit acolo, și tot ce ți-aș spune n-ar putea să ți-l reprezinte mai bine".

de munți în Balcani, Bosforul, Insula Prinkipo, Karavanserai, Andal — hipar, Brussa, iată urmele trecerii sale prin aceste pitorești priveliști orientale, a căror vizitare îl încîntă și ale căror vaste vederi panoramice caută să și le fixeze, ca un turist grijuliu care-și organizează din vreme materialul amintirilor de călătorie. În creion, fără indicații de culoare, aceste schițe n-aveau, desigur, rostul de a fi reluate și transpuse în ulei, ele sînt simple note de călătorie, cu totul altfel decît la temperamentele de mari călători romantici îndrăgostiți de priveliștea exotică, de genul unui Delacroix sau Raffet, categorie din care pictura românească cunoaște pe Aman și pe Szathmari. Peisajul nu este genul ce convine lui Tattarescu și trecerea sa prin Orient nu-i influențează cu nimic pictura. Întors în țară, unde se stabilește definitiv, începînd din 1852, el va continua să-și dezvolte activitatea de pictor de portrete și de mari compoziții, cu subiect fie alegoric, fie istoric, fie religios.

Revenirea lui Tattarescu în țară se petrece într-un moment în care pictura românească era într-un vădit regres. După eșecul revoluției de la 1848, grupul pictorilor care ar fi putut determina o transformare în mentalitatea publicului românesc de artă, educîndu-l și îndrumîndu-l spre altceva decît veșnicele portrete de familie și compoziții pseudo-istorice de tip Lecca, — importantul trio revoluționar: Negulici-Rosenthal-Iscovescu — după cum știm, lipseau din țară. Nevoile artistice ale publicului românesc erau în mod inevitabil îndrumate către atelierul asociaților Lecca — Mișu Popp care, oricît vor fi fost de expeditivi în satisfacerea comenzilor de portrete, nu puteau reuși singuri să răspundă tuturor cererilor.

Lui Tattarescu nu i-a fost greu, în aceste condiții, să-și formeze o „clientelă“, în sensul comercial al cuvîntului. Mai întîi, căutînd să-și valorifice în modul cel mai comod talentul și cunoștințele cîștigate în străinătate, Tattarescu recurge la soluția tipică a intrării în învățămînt.

La Colegiul Sf. Sava funcționa, din 1849, ca profesor, Constantin Lecca, întors din refugiul său de la Brașov. Catedra deținută atîta timp de Carol Wallenstein, și pe care Negulici o avusese cîteva luni, era așadar ocupată în 1852. Dar sub domnia lui Barbu Știrbey, organizatorul galeriei de artă și primul domnitor care se interesează de soarta monumentelor istorice, învățămîntul artistic în școlile speciale căpătase oarecare prestigiu. La proaspăt înființata Școală militară din București, figura și o catedră de „desemnu pentru figuri", la care Tattarescu se plasează, împreună cu francezul Derigny sau îndată după el, ocupînd-o pînă în anul 1859 *, cînd este urmat de un oarecare locotenent Duca.

În același timp, asigurîndu-și astfel o bază materială, Tattarescu începe să picteze biserici. Cum contractele încheiate pentru zugrăvirea interioarelor bisericești ni s-au păstrat prin grija familiei, cunoaștem sumele și lucrările pentru care s-a angajat pictorul în cursul întregii sale activități de decorator mural. Astfel, în 1853, Tattarescu zugrăvește biserica „Zlătari" din București, proaspăt zidită, pentru prețul de 100 de galbeni, ceea ce reprezintă o sumă destul de importantă. Deși contractul stipula pentru pictor obligația de a respecta „stilul bizantin cel obișnuit bisericii noastre", maniera occidentalizantă în care înțelege Tattarescu să-și execute lucrările este departe de a stîrni protestele clericilor ce-l angajaseră, provocîndu-le, dimpotrivă, admirația. Fără îndoială, laicizarea gustului, la care contribuiseră vechii zugravi, de felul lui Nicolae Teodorescu, sau pictorii de modă nouă ca Lecca și Mișu Popp, făcuseră progrese între clerici ca și în restul publicului din Principate. Presa timpului, care se ocupase de opera acestor doi de la „Curtea Veche", îl elogiază pe Tattarescu al cărui „penel clasic... nu desminți nici demnitatea istorică

---

* Informație din T. Voinescu, *op. cit.*, p. 24, bazată pe cercetări întreprinse la Direcția Școlii Militare, a cărei arhivă a ars.

a templului, nici aşteptarea istoricului" *, cu ocazia decorării bisericii de la Cetăţuia (Rîmnicu Vîlcea). Poeţi de ocazie ca A. Lăzărescu îi consacră strofe ditirambice numindu-l „Românul Michel-Angelo" şi proslăvind „arta sa divină" **. Lucrarea de la Zlătari i-a adus alte contracte, ca acela de la Bălenii-Români din Dîmboviţa, executat în asociaţie cu fostul său maestru, Pitarul Nicolae Teodorescu, şi ca acela de la Episcopia Rîmnicului, din 1854, pentru care Episcopul Calinic îi va plăti 38.000 lei plus întreţinerea sa şi a ajutoarelor sale pe toată durata lucrării ***.

La mănăstirea Bistriţa, în 1855, şi la Tîrgşor în 1856, Tattarescu are, de asemenea, comenzi importante. Cu cîştigurile realizate, el îşi poate permite să se aventureze a-şi întemeia, după obiceiul burghez al epocii, care vedea în căsătorie un act economic important, o familie, însurîndu-se cu tînăra Maria Ioanid, fiica unei medelnicese, deci a unei boieroaice, proprietară în judeţul Prahova şi în Bucureşti. Tattarescu fusese el însuşi boierit, în 1853, ca răsplată a talentului său dovedit prin decorarea bisericii Zlătari. După un obicei frecvent în epocă, domnitorul Barbu Ştirbey îl ridică pe „Iordache Em. Tattarescu" la rangul de pitar, ca pe unchiul său ****. Acest rang, deşi onorific, îl îndreptăţea desigur să aspire la mîna unei fete de medelnicer. Maria Ioanid era o prietenă a surorilor Bălcescu şi pictorul o cunoscuse în casa mamei acestora. După căsătorie, cumpărîndu-şi casele din Str. Belvedere 7, azi Str. Domniţa Anastasia, pictorul

---

* Ziarul „Albumul Literariu Român", Bucureşti, Decembrie 1855—Mai 1856, cit. apud. T. Voinescu, *op. cit.*, p. 26.

** A. Lăzărescu: *Cetăţuia*, în „Albumul Litterariu Român."

*** Pentru contracte, a se vedea bogatul material publicat în anexa lucrării sale de T. Voinescu, *op. cit.* Ele sînt semnificative pentru mentalitatea şi felul de a concepe arta al oamenilor epocii.

**** Diploma nr. 1413 din 3 octombrie 1855, reprodusă în T. Voinescu, *op. cit.*, p. 27.

își amenajează acolo un atelier, unde dă și lecții de desen tinerilor, printre care Constantin Stăncescu, bursierul preferat în 1857 de juriu lui Nicolae Grigorescu. La concurs, acesta prezentase și patru copii după tablourile executate de Tattarescu în Italia, și este probabil că intervenției profesorului său i se datorește în bună parte preferința juriului. În această perioadă, activitatea de portretist a lui Tattarescu este redusă. Pictura murală cu subiect religios îl preocupă în special, alături de compoziția istorică cu conținut apologetic. Îl stimulează desigur, în această direcție, compozițiile istorice ale lui Lecca, a cărui tehnică mediocră și al cărui desen aproximativ, Tattarescu își dădea seama că stau mai prejos decît posibilitățile sale, sau poate îl stimulează încă și lucrările trimise de Aman de la Paris *.

Cum am mai arătat, epoca era aceea care solicita tablouri de istorie, în momentul pregătirii unirii naționale, așa cum solicitau baladele lui Bolintineanu. „Ideea unirii a inspirat adesea poporul român în diverse manifestări de literatură și muzică. După poezie trebuie să vină pictura ca să consacre opera sa sublimei idei. Aceasta era rezervată pictorului G. Tăttărescu", scrie la 1857 un ziar bucureștean **.

Tăttărescu executase o compoziție înfățișînd *Unirea*, reluînd cadrul și simbolistica din *Deșteptarea României* de la 1848, cu care, de altfel, și contemporanii o pun în legătură ***.

---

* În 1857, Theodor Aman trimite în țară *Unirea Principatelor*, lucrare ce este expusă imediat în Librăria lui C. Ioanid, și care, achiziționată de fabulistul Donici, este donată în 1860 Pinacotecii din Iași. Cf. „Românul" din 26 Oct. 1857 și „Ateneu'lu Romanu" din Iași, 15 septembrie 1850, p. 3, *Curierulu artisticu.*

** „Patria, jurnal politic literar", 3 iulie 1857, Nr. 40, p. 163.

*** Cine nu a admirat la Colegiul (în galeria de pictură deschisă sub Barbu Știrbey la Colegiul Sf. Sava, n.n.), tabloul lui Tăttărescu, înfățișînd România rupînd lanțurile și ridicînd vălurile ce-i acoperă ochii spre a privi un viitor mai fericit. Acest tablou este continuarea celui de la Colegiu. Pictorul, neavînd însă timp suficient pentru a face numai un desemn, rămînînd ca mai pe urmă să tra-

Scopul pentru care fusese conceput acest desen este, fără nici o îndoială, litografierea. El nu a fost executat ca o pregătire pentru un cadru în ulei. De altfel, însuşi articolul citat în notă sfîrşeşte prin indicaţia: „se va trage în mii de exemplare, aşteptînd ca aprobarea naţiei să răsplătească pe meritosul artist, căruia îi adresăm mulţumirile noastre cele mai sincere şi urîndu-i ca totdeauna penelul său să se inspire de subiecte naţionale". Iată, exprimată direct, dorinţa ca pictura lui Tattarescu să servească unor rosturi ideologice ale momentului politic. Răspîndirea ideii unioniste printr-o iconografie adecuată era o sarcină ideologică la care burghezia ţine tot atît cît oficialitatea, încă aristocrată, a celui de al şaselea deceniu din veacul trecut. În mai puţin de şase luni, la 4 decembrie 1857, librăria C. Ioanid anunţa prin gazeta semi-oficială „Anunţătorul român", p. 4, apariţia litografiei. Ea fusese executată de pictorul vienez August Strixner, prieten cu Tattarescu (care, de altfel, face portretul lui Tattarescu), şi tras de atelierul lui G. Woneberg, instalat la Bucureşti încă din 1853.* Alături de Rosenthal, Negulici şi Iscovescu, alături de Lecca şi de înaintaşul tuturor acestora, Wallenstein, Tattarescu merge pe linia ideologică trasată de Asachi, utilizînd mijlocul de propagandă ieftin, rapid şi eficace al litografiei, pentru difuzarea unei imagini cu scop mobilizator, apologetic. Unirea Principatelor era, în acel moment, marea ţintă patriotică a acelora care încercaseră

---

teze acelaşi subiect într-un tablou mare. Desenul înfăţişează pe primul plan Dunărea cu valurile sale care înconjură ţara ca un brîu, aducîndu-i avuţiile orientului şi civilizaţiunea occidentului. În stînga se văd ruinele Severinului şi între ruine un bătrîn păstor culcat care priveşte la cer cu inima plină de speranţă. Acolo el zăreşte femei strălucitoare de tinereţe şi frumuseţe, înfăşurate într-un steag pe care se scris „Unire". Aceste femei sînt două surori iubite care voesc a forma un singur suflet. Împrejurul lor se văd emblemele celorlalte puteri... Acestu desenu poartă titlul „Unirea", dedicată (sic!) naţiei române."

* Cf. N. Iorga, *Ilustraţia Cărţii Româneşti*, extras din „Almanahul Graficei Române" pe 1927, Craiova, 1927, p. 5.

durerosul eșec al revoluției de la 1848. Adeziunea lui Tattarescu la acest act și faptul că el se pune, cu ani înaintea înfăptuirii Unirii, în slujba acestei cauze, prin opera sa, este o acțiune care îi face cinste; prin ea, Tattarescu se dovedește consecvent față de tinerețea sa însuflețită de idealurile revoluționare. Ca desenator pentru litografie, „față de nivelul scăzut al producției litografice a vremii, Tattarescu... se clasează în fruntea dezvoltării graficei românești... pînă la Aman"*. El va continua să-și publice unele desene reproduse în această tehnică în periodice și almanahuri, sau ilustrînd volume editate în epocă **.

Ca pictor religios, el continuă să zugrăvească în acești ani biserica Sf. Spiridon-Nou din București (1858—1860), biserica din Brânceni-Teleorman, ctitoria maiorului sîrb Mișa Anastasievici ***

Paraclisul mănăstirii Antim din București (1859) și biserica Crețulescu (1860), reprezintă contracte mai mărunte ale acestei perioade, din care opera cea mai importantă în materie de decorație murală rămîne paraclisul Sf. Ioan din curtea mănăstirii Negru Vodă din Cîmpulung (1860). Cu această ocazie, pictorul desenează peisagiile din jurul localității: *Mănăstirea Flămînda* sau *Peștera de la Dîmbovicioara*, desene de o mare precizie grafică, într-un stil care, fără insistențe inutile, știe să redea complexitatea ansamblului, subliniind discret accentele. Aceste desene se prezintă sub o primă formă în carnetele artistului, și sînt reluate și prelucrate apoi în vederea publicării lor într-un „Album Național", proiectat de Ministerul Cultelor ca o urmare a Jurnalului Consiliului de Miniștri a Principatelor Unite, din

---

* T. Voinescu, *op. cit.*, p. 34.

** Poeziile lui Alexandru Filimon, „Faptele eroilor" sînt ilustrate la 1857 cu o litografie după *Deșteptarea României*. De asemenea, în „Revista Română" din 1862, vol. II, p. 376 și altele, se găseau litografii publicate de Tattarescu.

*** Cf. V. Brătulescu în „Buletinul Comisiunii Monumentelor istorice", anul XVIII, 1924, oct.-dec. Fasc. 42, p. 187: *Ctitoriile lui Mișa Anastasievici*, apud T. Voinescu, *op. cit.*, p. 35.

29 ianuarie 1860, ce prevedea măsuri pentru conservarea monumentelor istorice din țară. Arheologi, istorici şi oameni care aveau oarecare legături cu această sarcină, ca Alexandru Odobescu, Cezar Bolliac, Alexandru Pelimon și maiorul Dimitrie Pappasoglu, editorul litografiilor populare, sînt trimiși în călătorii de studiu, unii însoțiți de cîte un artist. Heinrich Trenk l-a însoțit, de pildă, pe Odobescu. Tattarescu se oferă singur, printr-o scrisoare din 2 iunie 1860, Ministerului Cultelor *, să viziteze mănăstirile din țară spre a copia tot ce i se va părea „anticu“, adică „costume, portrete, datine, etc., căci timpul și neîngrijirea le distruge şi cu această ocaziune vomu face o colecțiune prețioasă atîtu pentru țeară, cîtu și pentru artiştii pictori ce se voru însărcina cu sujete naționale“.

Primind delegația oficială pentru călătoria aceasta prin țară în vederea unui „Album Național“ ce urma să fie cromolitografiat, Tattarescu începe cu județul Muscel, unde avea de lucru la paraclisul din Cîmpulung. Vederile din acest orășel, din Rucăr, Dragoslavele și Dîmbovicioara, sînt într-un carnet în care se văd roadele călătoriilor artistului şi prin județele Argeș și Vîlcea. Aspectul edificiilor mănăstirești, deopotrivă cu cadrul natural în care ele sînt plasate, tablourile votive din interior și detalii arhitectonice ale exterioarelor, executate toate cu minuțiozitate de arheolog, conștient că face operă documentară, alternează în aceste schițe cu chipurile de țărani şi țărănci în portul lor pitoresc, caracteristic, tratate în linii mai largi, mai repezi, aşa cum fuseseră schițele din Italia cu teme asemănătoare. Pitorescul costumelor suferă însă de lipsa culorii, ceea ce face ca aceste schițe, ce vădesc o dată mai mult interesul lui Tattarescu pentru om și pentru omul din popor în special, să fie mult mai puţin bogate decît cele ale lui Carol Popp de Szathmary de pildă, acuarelistul emerit care ne-a lăsat atîtea

---

* Nr. 399 din 1860, fila Nr. 90 din dosarul 17, opisul Ministerului Instrucțiunii la Arhivele Statului, cf. T. Voinescu, *op. cit.* p. 36.

reușite desene de acest gen, îmbinînd interesul documentar cu cel artistic. La Tattarescu, documentarul primează. Fie că reproduce ornamentele și inscripția unei pietre funerare, ca aceea a lui Radu de la Afumați, sau o stemă sculptată, odoarele unor moaște de sfînt aflate în racla ei, fie că desenează o cupă istorică, un epitaf sau o frescă, o biserică întreagă în peisajul ei sau un detaliu, o țărancă în costum sau un ctitor, Tattarescu este preocupat de amănuntul documentar poate mai mult decît s-ar fi cuvenit pentru ca opera să nu piardă din interesul artistic. Albumul rămas nepublicat, cuprinzînd 36 de desene de dimensiuni destul de mari, există astăzi, în posesia familiei Eleutheriade.

Fără îndoială, pentru epoca noastră, în care tehnica fotografică a ajuns atît de departe, încercarea de a suplini obiectivul de precizie al aparatului, prin creion, pare departe de a ne satisface. La 1860 însă, în România, Tattarescu aducea un real serviciu pentru cunoașterea tezaurului artistic național. Nepublicarea „Albumului Național“ proiectat, de altfel ca și a celorlalte albume rezultate din călătoriile arheologice ale anului 1860, este încă un exemplu de felul în care se împotmoleau inițiativele fericite ale cîte unui om de bune intenții, în trecutele regimuri. Inconsecvența oficialităților, delăsarea și neglijența, au contribuit desigur la întîrzierea tuturor proiectelor inițiate de Tattarescu. În același timp cu Aman, Tattarescu simte necesitatea fundării școlilor de arte frumoase, a muzeelor și a expozițiilor artiștilor în viață pentru propagarea artelor în țara noastră. Deși propunerea lui Aman este anterioară, datînd din 1859, lui Tattarescu îi revine meritul de a fi întocmit primul proiect de înființare a școlilor de arte frumoase (de pictură și sculptură) și a muzeelor de artă în București. De la 10 decembrie 1860, de cînd își înaintează el proiectul, și pînă la 1864, cînd și-l vede realizat, Tattarescu nu-și părăsește o clipă ideea, lucrînd în calitate de membru al Comisiei

instituite de minister, împreună cu Aman și Petre Alexandrescu, la perfectarea proiectului, și utilizîndu-și toate relațiile pentru sprijinirea lui pînă la 1864 cînd, datorită perseverenței comisiei și mai ales trecerii de care se bucura Aman, cum am văzut, Ministerul decretează înființarea școlii și muzeului. Se cunosc peripețiile prin care trece instituția la care Tattarescu se mulțumește cu un rol de a doua mînă, vitregia autorităților la adresa acestei utile școli, îndată după răsturnarea lui Al. I. Cuza și instaurarea dinastiei străine. De asemenea, s-a vorbit de abnegația și dezinteresarea lui Tattarescu, ca și a celorlalți profesori, Aman, Stork și Schiller, prin care obligă Ministerul să găsească sume din bugetul statului, necesare întreținerii școlii.

De aici încoace, activitatea lui Tattarescu se va desfășura pe mai multe planuri. Ca profesor, el depune mult zel pentru instruirea cadrelor tinere. Va ține cursuri, va corecta lucrări, va da sfaturi și va publica manuale, ca acela intitulat „Precepte și studii folositoare asupra proporțiilor corpului uman și desemnu dupe cei mai celebri pictori", tipărit la 1865.

Ca decorator de biserici, el va avea din ce în ce mai multe și mai importante comenzi, mai ales după retragerea lui Mișu Popp la Brașov, și după rezerva lui Lecca, îmbătrînit și nemulțumit de succesul celor mai tineri, care îl puneau oarecum în umbră.

Ca pictor de șevalet, Tattarescu își va împărți activitatea între portrete și compoziții, cu predominanța numerică a primelor și cu preocuparea constantă pentru ultimele, spre care îl împingeau pe acest artist deopotrivă educația sa de pictor academic neoclasic, și tendințele de a servi pe plan ideologic. Încă în primul an după întoarcerea sa în țară, la 1853, Tattarescu își exercitase talentul de pictor de compoziții, într-o alegorie de mari dimensiuni intitulată *Nemesis*, a treia după *Deșteptarea României* și scena biblică prezentată în 1850, la concursul Academiei din Roma, *Simeon*

și Levi salvîndu-și sora. Alegoria aceasta * înfățișează, într-o poză teatrală, un personaj feminin înaripat și drapat în largi veșminte, fluturate în vînt, și mulate după tehnica cearșafului ud, pe un corp sculptural ale cărui forme le reliefează mai bine decît dacă ar fi nude. Zeița răzbunării este în marș, cu un picior sprijinindu-se pe un nor întunecat ale cărui flancuri se urcă, în fundul tabloului, pe orizontul unui peisaj de stepă cu o zare de cetate în fund, peisajul crimei. Căci, în al doilea plan, unul în dreapta, și celălalt în stînga, stau victima și călăul, Abel și Cain, primul cuprins de rigiditatea morții, cu un genunchi strîns și capul dat pe spate, al doilea căutînd să scape, înfiorat, de imaginea zeiței pe care o vede în față-i. Aceasta, impasibilă, ținînd un snop de fulgere în mîna dreaptă, ridică în stînga o clepsidră ce măsoară timpul rămas pînă la pronunțarea verdictului. Figura, privind în sus, fără prea multă energie, și nu îndeajuns de decisă cum s-ar cuveni pentru o zeiță a răzbunării, este împrejmuită de un păr bogat, încununat cu lauri. Maniera este net neoclasică, atît în ceea ce privește concepția cît și în execuție. Desenul, corect și lipsit de personalitate, și coloritul fără strălucire, se justifică doar printr-un remarcabil simț plastic, formele și volumele fiind resimțite de artist cu acuitate. Modelate în umbre cenușii, fără culoare, așternute degradat pe suprafața unor tonuri locale terne, formele anatomice amintesc de desenul după mulaje antice, de un academism manifest. Academist sînt concepute și figurile celor două surori din „Unirea Principatelor“, în care e greu, de altfel, să deosebim cît din plasticitatea execuției litografice se datorește lui August Strixner, cel care a copiat desenul la dimensiunile reproducerii, și cît originalului. Influența picturii religioase occidentale, de tipul celei deprinse la Accademia di San Lucca, este vizibilă în această operă, servind totuși altor scopuri decît celor ale ideologiei creștine, cum am mai arătat.

---

* Sub numele de *Nemesis*, ea figurează în inventarul Galeriei Naționale de la Muzeul de artă al României.

O compoziție mai puțin aptă a aluneca spre genul picturii religioase cu care meseria sa îl obișnuise, trebuie să fi fost tabloul istoric *Lupta de la Teișani între Stroe Buzescu și nepotul hanului tătar*. Acest episod istoric din 1604 trebuia reînviat de către participanții la un concurs, instituit în 1861 de ministrul de pe atunci al cultelor, Vlădoianu, din cabinetul lui M. Costache. Acest concurs, anunțat în „Monitorul Oficial" din 6 februarie 1861 și în periodicul „Instrucțiunea publică" din aceeași lună, face parte din măsurile cu care guvernele de sub Vodă Cuza, imediat după Unirea Principatelor, căutau să animeze mișcarea artistică românească. Nu era o măsură sporadică de vreme ce, o dată cu condițiile concursului și cu datele istorice privitoare la tema propusă, Vlădoianu propune Consiliului de Miniștri, prin referatul nr. 309 din 13 ianuarie 1861 *, să se publice în ziare și regulamentul lui.

Asemenea concursuri urmau să aibă loc periodic, cu regularitate, o dată pe an, ... „pînă se vor putea înființa și alte concursuri pentru desemn, arhitectură, sculptură, muzică, și pînă cînd dezvoltarea artelor și întinderea gustului în țara noastră vor permite a se cere dela artiști nu schițe, ci tablouri desăvîrșite care să poată constitui o mică expoziție de frumoase arte", cum se exprimă în referatul său Vlădoianu. Pentru moment, la concursul din 1861, autorul celei mai reușite schițe urma să primească 300 de galbeni. Era o inițiativă fericită. Ea n-a avut însă ecou. Dintre pictorii existenți în acest moment în Principate, Tattarescu este singurul care se prezintă la concurs, motiv pentru care el se amînă. Nu știm dacă artistul ar fi executat totuși acest tablou, al cărui termen inițial de predare fusese amînat pentru toamna aceluiași an, ca să dea putință și artiștilor din Moldova și Ardeal să se prezinte **. Dacă în

---

* Cf. V. A. Urechia, *Istoria Școalelor*, vol. III, p. 269.

** Cf. „Monitorul Țării Românești" din 27 martie 1861 și „Monitorul Oficial al Moldovei" din 11 aprilie 1861. Citat și de T. Voinescu, *op. cit.*, p. 43.

acest an Tattarescu trebuie să-și înceteze lupta, din lipsă de contracandidați, aceasta nu va fi pentru el decît un imbold în plus pentru a stărui în proiectul său din 1860, ca organismele de propagare a artelor să fie instituite legal. În 1864, după crearea legală a școlilor și muzeelor, preocuparea pentru artă a autorităților pare să fie mai intensă. Poate entuziasmul momentului, poate grija unui ministru mai luminat, mai artist, cum era Emanoil Crețulescu, „pictor de duminică" el însuși, să fi contribuit la aceasta. [...] Încă din ianuarie al aceluiași an, înainte de lovitura de stat, guvernul luase inițiativa unei expoziții, din care să se selecționeze opere pentru muzeele din Iași și București. Tattarescu fusese invitat să participe. Expoziția se deschide în trei săli ale „Academiei" Sf. Sava din București.* Tattarescu, în această primă a sa apariție în București, expune multe din lucrările epocii sale de studiu: copii după tablourile celebre ale picturii italiene, ca *Încoronarea Fecioarei* a lui Rafael, de la Vatican, *Răstignirea lui Hristos*, *Aurora* și *Portretul Beatricei Cenci* după Guido Reni, *Diana* după Correggio, și încă altele, văzute în muzeele italiene, ca *Madona cu pruncul* a lui Murillo, sau *Spălătoresele*, probabil de școală spaniolă. Mai sînt în sala consacrată lui Tattarescu copii după maeștrii săi de la Accademia di San Lucca: Natale Carta — din care pictorul român copiase *Costum din Mettuno* și o *Sfîntă Catherina* a lui Schidoni. Ca pictură originală, Tattarescu prezentase „o colecție de portrete de femei, alese din frumusețile din Albano, din Frascati și din Sorrento" așa cum se exprimă Ulysse de Marsillac în două articole ale sale.**

---

* Cf. *Reforma* din 12 ianuarie 1864, „Amicul Familiei" din 15 februarie 1864 nr. 22 și 23 p. 286, *Două ore la expozițiunea dela Academie* și „La voix de la Roumanie" din 4 februarie 1864.

** Primul este o cronică intitulată *Exposition de peinture à Bucarest* și publicată la 4 februarie 1864 în ziarul „La voix de la Roumanie"; citată mai sus, cronica e semnată doar cu inițialele U.M., ea ne indică operele expuse de Tattarescu la 1864. Aprecierile sînt reluate întocmai într-un articol al aceluiași, semnat cu numele

„După fetele frumoase ale Italiei — scrie Marsillac — vin subiectele sfinte. Domnului Tăttărescu îi place Guido Reni. De la el a împrumutat mai multe teme. Acest Christ care moare pe cruce nu ne mișcă de fel, să o mărturisim totuși. Acest corp vlăguit și calm nu e cadavrul sfîșiat al lui Isus; este o fantezie rece a unui pictor fără inspirație" — afirmă foarte judicios ziaristul francez, care vede în această copie executată de Tattarescu o marcă a preferințelor sale, legînd-o de pictura pe care acesta o practică personal:

„Nu ne place mai mult nici această Judithă teatrală și cochetă, care pare să pozeze pentru un extaz în loc să se gîndească să fugă, ascunzînd într-un sac capul dezgustător, plin de sînge, al lui Holofern", scrie el mai departe, vorbind despre una din cele 4 lucrări * originale expuse de Tattarescu, azi pierdută — *Iuditha și Holofern*. Gazetarul, cu bun simț sau cu cultură artistică, nimerise exact punctele slabe ale lui Tattarescu; superficialitatea compoziției, convenționalitatea ei, caracterul teatral, retoric și lipsit de verosimilitate, defecte ce vin toate din felul de a concepe munca artistică a pictorilor academici de factură neoclasică, pentru care un corp însemna o „academie" perfectă, adică un bun desen după un mulaj de statuie antică, colorat nu prin analiza directă a valorilor cromatice prezentate ochiului de obiectul real, ci conform unor rețete intelectual reținute, factice, lipsite de suport concret, care cad în fața celei mai puțin severe confruntări cu realitatea.

„Brațul lui Holofern este imposibil și trunchiul lui seamănă cu un arbore de culoarea cărnii, pe

---

său întreg și intitulat *La peinture en Roumanie*, 6 ani mai tîrziu, în „Le Moniteur Roumain" din 1870, 21 Avril 3-ème année, Nr. 140 pp. 558—560, reprodus in extenso apud T. Voinescu, *op. cit.*, pp. 57, 58, 59, 60 în subsol, foarte interesant atît pentru informațiile oferite cît și pentru felul în care apreciază operele și pentru comentariile adăugate, care trădează mentalitatea epocii.

* D-na T. Voinescu consideră „personale" doar două lucrări ale lui Tattarescu la această expoziție, ignorînd pe cele cu temă religioasă.

care securea pădurarului l-ar fi culcat pe un covor". Este exact tonul ce convine unei compoziții academice, searbădă și lipsită de nerv. Tabloul nu ni s-a păstrat, dar criticile aduse de Marsillac apar ca foarte îndreptățite pentru cine cunoaște opera lui Tattarescu.

„Două tablouri de Dl. Tăttărescu aparținînd genului (sic!) bizantin" sînt calificate la fel de cronicarul Monitorului Român. Este probabil că, pentru acest francez, „gen bizantin" înseamnă o pictură religioasă fără prea multe afinități cu stilul pe care îl numim noi „bizantin". Putem afirma aceasta judecînd după ceea ce cunoaștem din operele de pictură bisericească ale lui Tattarescu, al cărui rol în istoria picturii bisericești de la noi este tocmai acela de a fi introdus modul de a concepe și de a realiza personagiile sacre într-o manieră mai laică, revoluționînd hieratismul tradițional al picturii bisericești și introducînd canoanele occidentale ale Renașterii, așa cum începuseră să facă Lecca și Mișu Popp în același timp cu el, dar cu mai puțină amploare și pe o scară mult mai mică. Iată ce spune Marsillac:

„Este un Hrist și o Fecioară, amîndoi bogați în coloare, înotînd într-o atmosferă fără de umbră, dar amîndoi reci, țepeni, în imobilitatea eternă a unei dogme care nu admite progresul." Dogma care se opune progresului acestei picturi nu este însă, cum crede cronicarul, aceea a „gustului bizantin", ci este dogma academicilor italieni, copiați de docilul lor elev român. A patra operă personală expusă la 1864 de Tattarescu este vechea lui *Deșteptare a Românici*, lucrată cu 15 ani înainte, însă nu același exemplar, ci o replică, o reluare. Cum pare să reiasă din cronica citată, este vorba de o copie de dimensiuni mai mici:

„Opriți-vă ca să vedeți o copie redusă a operei principale a Domnului Tăttărescu: Deșteptarea României. Noi preferăm însă prima probă, cea pe care o posedă de mult Muzeul dela Sfântul Sava", scrie ziaristul. „Este un tablou care face cea mai mare onoare D-lui Tăttărescu și ca concepție și ca execuție", încheie el după o succintă

descriere a operei. Această lucrare, care a făcut faima artistului dintru început, este sortită unei cariere deosebite în viața acestuia.*

Circulația reproducerilor litografice a acestui tablou istoric a adus lui Tattarescu și unele surprize neplăcute. Presa începe să stabilească o comparație între lucrările sale prezente și lucrarea aceasta din tinerețe. „Trompeta Carpaților“ din 16/28 iunie 1868 scrie următoarele:

„Dl. Tăttărescu a debutat în artă printr-un tablou remarcabil, intitulat «Renascerea României». Mult timp a trecut d-atunci, D-nia sa a lucratu continuu și pînă acum n-a pututu s-atingă prima sa operă. Subiecte grandioase n-au lipsitu pictorului, din contra, elle s-au prezentatu de sine înaintea imaginațiunei salle. Într-adevăr, de vr-uă câțiva anni evenimente atâtu de mari și neasceptate s-a petrecutu în țerra noastră în câtu elle suntu în memoria tuturor și n-au nevoe să mai fie citate. Cum dânsele n-au produs nici un efectu asupra artistului? cum elle l-au lăsatu indiferentu?“

Gazeta continuă să-l mustre pe pictor, care „putea interpreta două pagină din istoria română contemporană...!... de ce n-a făcut-o?“ se întreabă ziaristul. Este, evident, aici, un ecou al opiniei publice a epocii. Concepția generală asupra

---

* Trei ani după expoziție, la 1867, „Revista Mensuale“... „Atheneul Român“ (anul I, Nr. 10—11, martie-aprilie 1867) anunță, sub semnătura lui Esarcu, decizia pictorului de a-și litografia opera aceasta, îndemnînd publicul să se aboneze subscriind anticipat. „Românul“ din 4 mai 1867 reia știrea, anunțînd că prețul abonamentului „va fi de un galben, plătitu la subscriere, iar dupe aparițiune va costa 16 sfanți... urmînd a se litografia într-una din cele mai renumite stabilimente din Paris“. Același ziar anunță, la 18 iulie 1868, că „Renascerea României“, „acea reproducere reușită de minune, în mari litografii d-uă finețǎ ș-uă acuratețǎ de lucru perfectă“, a sosit și se vinde la Librăria Socec. Anunțul se repetă în „Românul“ din 27 iulie, 6 august și 21 august 1868, ceea ce dovedește că Tattarescu ținea mult la această operă, considerînd-o nu numai sub aspectul ei artistic, de vreme ce o considera un „obiectul scumpu românilor din mai multe puncte de vedere“, adică sub raport ideologic, ca propagandă patriotică.

rolului artei era aceea a unei picturi cu caracter ilustrativ, slujind momentului istoric prin exaltarea sentimentului patriotic. Tattarescu s-a îndepărtat de la această sarcină, și opinia publică nu-l cruță. Ziaristul destăinuie și cauza acestei devieri de la linia debutului său strălucit: graba de a cîștiga bani cu decorațiile murale bisericești, și acelea contestabile:

„Dacă... ocupîndu-se de a acoperi zidurile edificiiloru religioase cu imagini, în repeziciunea lucrării a neglijatu câte'uă dată correcția liniilor, a nesocotitu armonia coloriloru, a renunciatu la originaritate în compoziție, noi credem însă că nu va persista cu obstinație în funesta calle ce a appucatu, că își va aduce aminte de fericitu-i debutu, de pictori ilustri care i-au servitu de modelu", încheie asprul critic. Dacă observațiile cu privire la neglijențele vădite în decorațiile sale murale, care par uneori executate cu șablonul, sînt destul de îndreptățite, reproșul pentru părăsirea temelor istorice pare injust. Știm că Tattarescu n-a părăsit niciodată acest gen, chiar dacă uneori, prins de comenzile lui de zugrăvitură bisericească, s-a folosit de lucrări mai vechi. *Deșteptarea României* a figurat, pe lîngă expoziția din 1868, printre operele trimise de țara noastră la Expoziția Universală din Paris la 1868, prilej pentru pictor de a întreprinde, împreună cu Aman și Panaiteanu *, o nouă călătorie în Occident, revăzînd muzeele și monumentele pe care le admirase cu ani înainte, și luînd din nou contact cu atmosfera artistică a Franței. Este posibil că tot cu acest prilej să fi trecut și prin Haga, unde se știe că a fost. „Deșteptarea României" va figura și la Expoziția internațională din Viena în 1873 **, alături de un *Decebal* și de un portret de ecle-

---

* Cf. „Ateneul Român", an I, 1867, Nr. 12—13 pp. 477—478, cronica lui C. I. Stăncescu intitulată *Mișcarea artistică pe anul 1867.*

** Cf. Catalogul „Der Rumänischen Abteilung", Wienn, 1873, *Verlag der Fürstlich Rumànischen Ausstellung comission* și apud T. Voinescu, *op. cit.*, p. 48. De asemeni, în G. Oprescu, *Istoria picturii românești*, *op. cit.* ed. I, p. 114.

ziarh. La 1870, cînd Ulysse de Marsillac publică articolul citat, despre atelierul lui Tattarescu, tabloul este de asemenea pomenit. Să fi crezut și pictorul, ca și ziaristul ce-l critica în „Trompeta Carpaților" de la 1868, că este „unul din acei oameni care d'uă dată fără hezitațiuni, fără șovăire, fără diverse încercări, adjunge la maximulu perfecțiunei loru, fără să-lu mai poată attinge în urmă?"

Cert este că această lucrare ocupă un loc important în opera sa și că ea se regăsește la fiecare cotitură a carierei pictorului.

„Din istoria română contemporană" poate fi socotită ca făcînd parte compoziția *11 Februarie*, pictată în urma răsturnării lui Cuza.

Acest trist eveniment este fixat pe pînză de Tattarescu, care a păstrat compoziția în atelierul său, pînă la sfîrșitul vieții; tabloul, de proporții reduse, avea mai mult un rost sentimental, de amintirea personală a unei emoții obștești, decît un rol propagandistic.

La prima Expoziție a artiștilor în viață din 1865, Tattarescu nu participă din motive care nu se cunosc. La cea de a doua, deschisă la 5 mai 1868, el expune un portret, cu care obține medalia de clasa a II-a, înfățișînd pe Bacaloglu, cîteva icoane lucrate pentru biserica Sf. Nicolae-Șelari din București, dar și cîteva tablouri de alt gen, cum sînt peisajul *Grota Dîmbovicioarei* (azi la Muzeul de Artă al României, Galeria Națională), un ulei după notațiile sale din cursul călătoriei arheologice, ca și cîteva tipuri de țărani din Muscel și Vlașca. Ziarele sînt prompte în a remarca noutatea.

„Domnul Tăttărescu s-a mai smuls din tiranica închisoare a regulelor picturii bizantine (religioase, n.n.; aceeași confuzie ca și la Marsillac). Sătul de monotona nemișcare a figurilor sacre a bisericii orientale — comentează «Amicul Familiei» (Nr. 5 din 1868) — D-lui a așezat pe pînză o grațioasă săteancă cu claie de grîu și mîna cochet ardicată pe cap". Este vorba de *Terrana la seceră*, pomenită în „Explicațiunea Operelor de

Pictură, Sculptură și Arhitectură a artiștilor în viață, espuse în sala Pinacotecei (Palatul Academiei) la 15 Iunie 1870", București, catalog care cuprinde la început și o „Dare de seamă asupra expoziției din 1868". Opera, trecută în catalogul de la 1868 sub titlul de *O terrană de Vlașca*, a fost mult timp denumită *Vara* *. Remarcată de îndată de cronicarii contemporani, țăranca la seceră este primită cu elogii:

„D. Tăttărescu a espus asemeni mai multe portrete dintre care unul viu" — scria C. I. Stăncescu în „Atheneulu Romanu".**

„. . .O purtătoare de snopi de grâu d-o culoare caldă ca dio de vară în care-i culesese. . ."

Este mai puțin un portret, cum socotea Stăncescu, cît o compoziție alegorică. Cu toată precizia de etnograf a costumului național, redat cu o exactitate și o minuție ce permite țesătoarei să-l reproducă aidoma, Tattarescu n-a făcut un portret. În figura acestei țărănci, el n-a urmărit, ca în „frumoasele Italiei", caracterul, realist văzut. Capul țărăncii din Vlașca este idealizat, stilizat ca al unei statui grecești, lipsit de valoarea adevărului. Gestul și atitudinea sînt, de asemeni, convenționale. În celelalte două studii de țărani pe care Galeria Națională le posedă, în picioare, dar de mai mici dimensiuni, defectele acestea sînt la fel de vizibile.

Tattarescu are zvîcniri de realism; ele rămîn la stadiul intențiilor, nerealizate. Educația academică este mult prea puternică pentru a-i permite aceste apropieri directe de natură. Operele sale sînt toate „curate, spălate, lustruite, . . . proprii a plăcea iubitorilor de curat", cum remarcă, laudativ în fond, un naiv cronicar, cu ocazia expoziției din 1864.***

---

* Cu titlul acesta figurează în catalogul Muzeului Toma Stelian la Nr. 425. Dimensiuni: 0,980 × 0,735 m. Este semnată și datată jos în dreapta: Tăttărescu, 1868. Azi la Galeria Națională.

** An. II, ianuarie-august 1869, p. 105.

*** Cf. "Amicul Familiei" Nr. 22 și 23 din 15 feb. 1864, *Două ore la Espozițiunea dela Academie* de C. Danca.

Noutatea temei, căci această operă este printre primele portrete de țărani ce s-au expus la noi, place la unii, dar și indignează pe alții, nemulțumiți că pictorul nu mai lucrează „opere înălțătoare". Este un merit al lui Tattarescu, ce se poate proclama azi, după aproape un secol, acela de a fi introdus într-o expoziție chipuri de țărani, chiar și idealizați, într-un moment în care la noi nu se expuneau decît portrete de familie, portrete oficiale și scene istorice. La 1870, la „A treia Espozițiune a Operelor Artiștilor în viață", Tattarescu prezintă, pe lîngă un portret de femeie (D-na Șeicaru), o compoziție cu subiect biblic: *Agar cu fiul său Ismailu, în deșertulu Bersabiei*, operă academică (1,000 × 1,370 m), în genul neoclasicismului italian.

Scriitorul Iacob Negruzzi publică în „Convorbiri literare", la 27 iulie 1870, un articol în care face aprecieri asupra acestei pînze: „un tablou unde privitorul se oprește cu mulțumire. În mijlocul pustiului stă Hagar cuprinsă de groază și disperare. În stînga, mai în fund doarme copilul pe pămînt, iar la dreapta stă îngerul, și, cu o figură de bunătate și cerească mângâiere, îi arată izvorul de apă, care-i va alina setea.

Pustiul, figurile, expresiunea, gruparea, toate sunt bune... s-ar putea găsi că culorile sunt prea vi și contrastează prea mult. În îmbrăcămintea femeii Hagar, roșul, galbenul și albastrul sunt desigur prea vi unul lângă altul. Însă peste asemenea greșeli de formă — caută criticul să le scuze — îți este posibil a trece mai ușor când te găsești în fața unei idei, lucru ce în toate tablourile ce am menționat pînă acum (și care nu-s de Tăttărescu, n.n.), în zadar s-ar căuta".

Cu următoarea expoziție, din 1873, Tattarescu începe să se simtă lăsat pe al doilea plan. Întocmai așa cum la 1868, despre C. Lecca se putuse scrie:

„Picturile D-lui Lecca aparțin unei școli pe care progresul artei moderne a început a o înlă-

tura“ *. După 1873, voga mereu crescîndă a unui pictor modern ca Grigorescu elimină din primul plan al interesului pe Tattarescu, deși acesta, plin de rigoare încă, este unul din organizatorii „Expoziției Amicilor Bellelor Arte“, casierul ei, și unul din principalii expozanți, cu nu mai puțin de 18 opere, originale și copii. Cele mai multe din ele figurau însă și la 1864, și erau din anii de studiu în Italia.

Procedeul reexpunerii îl adoptă Tattarescu și la 1881, la a patra Expoziție a artiștilor în viață, ultima manifestare publică la care participă. Aici el își aduce chiar lucrarea cu care obținuse premiul la Roma, *Simion și Levi salvîndu-și sora*, pe lîngă cîteva portrete de ecleziarhi, un autoportret și cîteva poze religioase. După această dată, Tattarescu, profesor la Academia de Arte Frumoase, portretist recunoscut și căutat, renunță să mai apară în public. Pictură murală însă continuă să săvîrșească, așa cum făcuse și între 1861 și 1881, în anii de după călătoria sa arheologică. Mănăstirea Mărgineni (1861), Biserica Oteteleșanu de pe moșia Funda (1862), Biserica Crețulescu din Tîrgoviște (1863), Biserica Olteni din București, Grecească din Giurgiu și Mănăstirea Ghighiul (1864), biserica Clejani (1866) a doua ctitorie a lui Mișa Anastasievici, biserica Oțetari din București (1886) și Sf. Nicolae Șelari (1867), biserica din Lețca Nouă (1868), biserica Enei (1869), biserica din Samurcășești (1870), cea din Valea Boului (1871), cupola bisericii elene din Brăila (1872), decorațiile catedralei Grecescu din Turnu Severin (1872), biserica Colțea și biserica Albă (Popa Darvari), din București (1873), biserica de pe moșia Paraipanul (1874), Sf. Ilie din Calea Rahovei (1874), capela azilului Elena Doamna (1875), biserica Ionașcu din Slatina (1877), capela general Florescu din Sinaia (1878), biserica Sf. Vineri din Ploiești (1880), biserica Galbenă și

* Cf. C. I. Stăncescu, discurs rostit la inaugurarea Conferințelor pe 1868—69, publicat în „Atheneu'lu Românu“, An. II, p. 105.

parte din biserica de la Urlați (1882 și 1883), Cavoul Mitropolitului Nifon de la Cernica, al familiilor Pache Protopopescu și al familiei Laptof de la Bellu, capela Cimitirului Militar (1880), iată o parte din lunga listă a decorațiilor religioase pe care acest pictor, ajuns să se confunde cu ideea de pictură bisericească la noi, le execută.

Pe drept cuvînt C. I. Stăncescu, în „Mișcarea artistică în România", spunea în 1886, („Atheneul Român", anul I, Nr. 6—7, noiembrie—decembrie): „Numele D-lui Tăttărescu a devenit așa de identicu cu pictura istoriei sacre, încît de mult, de mult timp, deja rare ori se face o biserică care să nu fie opera D-lui. Acesta este dreaptă răsplată a lungilor și conșciințio-seloru sale studii în pictură bizantină (sic!) căci D-lui îi datorim mai cu semă corectarea stilului bizantin la noi"... ! Și mai departe: „...Numărul operelor D-lui Tăttărescu este atât de mare încât, dacă ar fi concentrate într-un singur loc, ar trebui o baselică ca Sf. Petru din Roma ca să le conție... A depins până acum peste 25 de biserici (în 1866, n.n.!). Nu e colțu al țării pe unde să nu fi preumblatu al seu penelu..."

Este drept că, de la o vreme, Tattarescu se ajută din ce în ce mai mult cu elevii săi, devenind un simplu „corector de atelier", cum îi numește „Pressa" din 10—11 nov. 1880,* dovadă că și contemporanii săi începuseră să observe aceasta. Unii curatori de biserici ce semnează contracte cu el îi impun chiar să zugrăvească singur figurile, lăsînd ajutoarelor doar hainele, probă că nu întotdeauna obișnuia să o facă. Propagarea „stilului Tattarescu", la noi, așa se explică, ca și marele număr de monumente pictate de acesta (52!).

În vederea zugrăvirii bisericii mitropolitane a Iașilor la 1884, Tattarescu simte nevoia să-și înnoiască viziunea în dorința de a lăsa operă durabilă. Întreprinde deci, cu scopul de a se instrui, profitînd de exemplul artei decorative ruse, o

---

* Articolul *Belle Artele în România,* semnat C.S.P.

călătorie de studii în Rusia. La Petersburg și Moscova, el cercetează și studiază splendida pictură murală rusă. Totuși, fenomene de oboseală, inerente vîrstei, apar acum. El apreciază mai puțin marea tradiție decorativă a picturii bisericești ruse, care a dat pictori de importanță mondială ca Rubliov, cît producția unor contemporani destul de mediocri, ca de pildă Vereșceaghin. Întors la Iași, Tattarescu își începe opera, predînd la 1866 Comisiei de recepție o catedrală pe cît de impunător concepută pe atît de nereușită ca realizare. Totuși, faima unei lucrări de asemenea proporții continuă să-i aducă lucrări pînă la sfîrșitul vieții. La Florești (1887), la Stoicănești (1889), la Huși (1890), în județul Constanța, Tattarescu duce peste tot un meșteșug epigonic și o concepție de artă redusă la bune intenții.

La Craiova, el renunță chiar să-și mai îndrumeze elevii, lăsînd să zugrăvească biserica Sf. Ilie, în 1892, pe G. Ioan și Dimitrie Teodorescu — „după planurile și desemnurile hotărâte de D-lui".

Eroarea de a fi considerat pictura în ulei pe tencuiala uscată tot atît de durabilă ca și pictura „al fresco" (pe ud), ne-a privat de multe din operele lui Tattarescu. De asemenea, unele biserici repictate de el nu au fost spălate și cojite pentru a permite vechilor fresce autentice să apară la suprafață, dar din ceea ce ne-a rămas, putem înțelege că rolul lui Tattarescu, „corector" al stilului bizantin, a fost covîrșitor în secolul trecut, chiar dacă nu din cele mai fericite; lui i se datorește în mare parte, cum am mai spus, laicizarea la noi a picturii bisericești.

Pe noi ne interesează însă personalitatea lui Tattarescu mai cu seamă sub aspectul său de pictor de șevalet, și aportul său la progresul picturii în țara noastră. El e imens. Despre puțini artiști, într-adevăr, se poate afirma că viața lor coincide cu istoria picturii unei țări. Un Chladek, un Negulici, un Rosenthal, sau Iscovescu, un Lecca, reprezintă fiecare un anumit moment din istoria picturii românești. Chladek este reprezentativ, astfel, pentru modul de a concepe portretul

în prima etapă de dezvoltare a picturii laice la noi, în deceniile 4 și 5 ale secolului. Grupul celor trei revoluționari reprezintă momentul în care se ajunge la o concepție artistică mai înaltă, și la convingerea că arta este ideologie, și că poate sluji și trebuie să slujească unui scop mai presus de ea, în evoluția unei colectivități naționale: momentul portretului semnificativ, documentar și istoric, impregnat de valori afective, și punctul de limită al unui gen nou: portretul alegoric. Lecca reprezintă revenirea la rosturile tradiționale ale portretului de familie burghez, în momentul de stază și de reacțiune de după eșecul revoluției. Este ultimul „zugrav de subțire“, furnizor de efigii al clasei noi ce se ridică, și narator epic al legendelor ce-i slujesc programul ideologic, în pictura sa pseudo-istorică. În mare vogă în epoca abolirii programului social, Lecca apune după europenizarea Principatelor, ce ia avînt o dată cu Unirea. Sub el se ridică să-l disloce gloria celor reîntorși din străinătate: Tattarescu, Aman. Dacă ultimul e un om al celei de a doua jumătăți a secolului, Tattarescu ține încă, prin începuturile sale penibile, ca ucenic de zugrav bisericesc, de dibuirile primitivilor picturii românești. El este pictorul care parcurge, o dată cu producerea și declinul lor, toate etapele de dezvoltare ale școlii române de pictură. Ajuns să practice această artă într-un moment în care zugravii de biserici de tradiție bizantină începuseră să întrevadă căile prin care această rutinară și codificată pictură, transmisă de o tradiție rigidă, poate fi înnoită cu elemente de observație directă a realității vii, Tattarescu este totuși, încă din copilărie, impregnat de spiritul bizantin al picturii de la noi. Prin lecțiile unuia din zugravii laici ce practicau arta bisericească, Tattarescu încorporează și zvîcnirile de personalitate laică ale acestuia, corespunzător momentului în care punctul de vedere realist începe să se introducă în școlile mănăstirești, umanizînd normele Erminiilor prin elemente de observație.

Intrat, prin timpuriul său contact cu pictura ce începuse să se practice la București, în sfera

artei de şevalet de tip occidental, Tattarescu pleacă în epoca primilor bursieri români în Italia şi apoi în Franţa, întorcîndu-se cu un meşteşug reînnoit, pe care caută să-l pună în slujba ideilor revoluţionare şi patriotice, asemeni grupului de la 1848. Împărtăşeşte amărăciunea eşecului revoluţiei şi a reîntoarcerii într-un mediu cultural rarefiat, ca acela din perioada de reacţiune, anterioară Unirii Principatelor. Luptă pentru înfăptuirea reformelor care să asigure artei organisme de manifestare, învăţămînt şi propagare. Pionier al artei româneşti, el este printre primii pictori ai ţăranului român, al priveliştii româneşti, şi unul din cei care contribuie mai eficace la descoperirea şi conservarea tezaurului artistic al trecutului. Serveşte pictura românească în momentele ei de criză, reuşeşte să o scoată, pilotînd-o în vîltoarea evenimentelor, la un liman de la care încolo se socoate mai puţin capabil decît alţii să o conducă, şi o predă lui Aman, păstrîndu-şi un rol de secundă importanţă, dar pe care îl îndeplineşte cu pasiune. Formează elevi, crescîndu-i şi dezvoltîndu-i în spiritul adecvatei culturi, a unei epoci universale în formă, naţionale în conţinuturile sale adînci. Este un dispersator de valori europene în ţară şi un apologet al valorilor naţionale în străinătate. Simbol viu al istoriei picturii româneşti pînă la Grigorescu, Tattarescu este, rînd pe rînd, un zugrav medieval de biserici, un iconar laicizant apoi, ce contribuie la introducerea realismului în arta bisericească, un bursier acaparat de învăţămîntul academic şi uluit de descoperirea artei de muzeu, un portretist ce îmbogăţeşte conceptul de portret, adăugîndu-i un conţinut psihologic şi conferindu-i valabilitate dincolo de categoriile sociale tradiţional acceptate spre portretizare, adică extinzîndu-l la clasele sociale dispreţuite: ţărani, oameni şi femei din popor. Autor de compoziţii academice, el caută să servească ideologia progresistă a epocii, utilizîndu-şi tehnica şi ştiinţa de compoziţie pentru marile scene cu tîlc istoric, destinate răspîndirii propagandistice prin litografie. Etnograf şi arheolog, el a contribuit la

dezvăluirea realității celei mai prețioase, dînd în dar picturii românești, uluite de categoria individualului, *omul*, omul general valabil, cu adînci rădăcini în poporul din care se trage. Cînd pictura epocii a evoluat spre viziunea impresionistă, spre legarea de senzație, spre instantanee practicate în realitatea imanentă, acest abstractor de sensuri generale s-a retras, modest, din văzul publicului, continuîndu-și, ca un meșteșugar oarecare, ca un specialist și un tehnician, activitatea, laborios, tăcut și sobru. A rămas „zugrav de biserici". Elevii săi sînt mulți și curentul inițiat de Tattarescu coincide cu tradiția unilineară a picturii românești: interesul pentru om, portretistică și marea pictură istorică, se vor regăsi, dincolo de mode, după devierile succesive datorate diverselor înrîuriri străine. Prin Tattarescu, pictura românească a făcut o recapitulare sintetică a acumulărilor sale cantitative, pregătindu-se de marele salt calitativ care va însemna momentul 1870: marea epocă a lui Aman și începutul gloriei lui Nicolae Grigorescu.

În jurul lui Tattarescu s-a format de timpuriu o adevărată școală. Încă înainte ca el să devină profesor la Academia de Arte Frumoase, atelierul lui a primit elevi, dintre care unii, cum este C. I. Stăncescu, îi vor deveni foarte repede colegi de catedră. Într-adevăr, cum știm, acest student în drept, pictor în orele libere, obține, prin sprijinul lui Tattarescu, o bursă în Franța, fiind preferat, la concursul din 1857, lui N. Grigorescu, iar la întoarcere, în 1865, devine profesor la proaspăt înființata școală de Arte Frumoase. Prin dezvoltarea sa ulterioară, Stăncescu se îndepărtează însă de fostul său maestru și rolul său important, aproape de dictator al mișcării artistice la noi, este culminant într-un moment diferit de acela în care Tattarescu își atinge apogeul carierei. Într-adevăr, dacă prima parte a vieții lui, Tattarescu cunoaște o ucenicie prelungită, de la 1827 pînă la 1852, adevărați „Lehr-und Wanderjahre", și dacă după această dată el se găsește într-un spațiu artistic aproape deșert, pînă în momentul în care se

permanentizează interesul pentru mişcarea artistică prin crearea şcolilor, muzeelor şi expoziţiilor oficiale periodice, de la 1864 înainte, data primei lui participări la o expoziţie, şi pînă la 1873, data ultimei lui ieşiri în public cu pictură de şevalet (căci după această dată nu mai expune decît în 1881, şi atunci un tablou mai vechi), se poate socoti că a atins nivelul culminant al carierei sale artistice. În aceşti nouă ani se vorbeşte mai mult de Tattarescu. În cursul acestei perioade, influenţa sa se imprimă mai multor tineri şi valoarea sa intră în conştiinţa publicului, încît putem spune, că, împotriva marelui interval de timp pe care îl acoperă durata vieţii sale, desfăşurată pe aproape întreg secolul XIX, Tattarescu este un pictor al momentului artistic 1864—1873. Aceste două date ce-i plafonează activitatea sînt în acelaşi timp şi date de răscruce în istoria artei româneşti. Ele reprezintă: prima, apusul erei lui C. Lecca (exponent, pe plan artistic, al stagnării programului social după eşecul revoluţiei din 1848) şi începutul unei ere de progres artistic; a doua, apusul picturii de atelier pe care o serviseră Tattarescu şi Aman, şi zorile noii îndrumări, către pictura de plin aer, către redarea naturii, şi a omului trăit în natură, tendinţă iniţiată şi ilustrată la noi de N. Grigorescu. Acesta va capta atenţia publicului nostru artistic, care va învăţa să judece totul în raport cu temele şi maniera acestuia, şi va face să se generalizeze gustul pentru peisaj şi pentru scenele din viaţa ţăranului român, la toţi pictorii contemporani cu el. După triumful lui Grigorescu, la expoziţia de la hotelul Herdan al Societăţii „Amicii Bellelor Arte“, chiar şi cei mai academici pictori vor căpăta un influx înnoitor, ca să nu mai vorbim de imensa sa influenţă asupra celor tineri; cazul lui Andreescu este mai mult decît elocvent. Capitolul acesta tratează despre pictorii ce ilustrează momentul de prestigiu al artei academice, momentul optimismului şi încrederii în posibilităţile şcolii româneşti de pictură, ce urmează înfiinţării academiilor de arte frumoase, muzeelor şi expoziţiilor

periodice oficiale. El nu ne-ar putea apărea complet, fără rolul unui alt bursier român în străinătate, întors ca să devină un focar de iradiere în țară, dar cu mai puțină strălucire decît Tattarescu. Este vorba de *Petre Alexandrescu*. S-a născut la 1828 în București * sau poate în Craiova. Prima ipoteză este susținută de biograful său, a doua se impune în urma declarației pictorului însuși care, într-un act din 28 februarie 1851, își numește părinții „locuitori în orașul Craiova“. Este însă posibil ca aceștia să se fi mutat între timp în acel oraș. Cu predispoziții precoce pentru artă, Petre Alexandrescu devine, la 17 ani, în 1851, profesor de desen, poate numai suplinitor al unei catedre. Calitățile lui impresionează pe domnitorul Barbu Știrbey, care hotărăște să-l trimită în străinătate pentru completarea studiilor, pe care ignorăm unde le-a început. Un ofis domnesc din ianuarie 1851 aprobă trimiterea sa la Roma, pentru o durată de 4 ani ** pentru a-i înlesni studiul picturii, ca bursier al Eforiei Școalelor. Înștiințat de aceasta, tînărul pictor semnalează la 28 februarie, același an, declarația citată prin care se obligă, după terminarea studiilor, „a sluji în școalele publice ca profesor cu cuvenita leafă“ ***. De aici se deduce că gîndul cu care îl trimitea Știrbey era de a-l pregăti să devină profesor de desen, în primul rînd, la școlile publice și nu pictor liber-profesionist. Din această declarație reiese însă că bursierul intenționa să plece mai întîi la Viena și abia după aceea la Roma. Bursa îi este acordată pentru perioada „dela 1 martie crt“. Alexandrescu pleacă din țară abia la sfîrșitul lunii martie ****, căci, așa cum reiese din corespondența sa, este la Viena la începutul lui

---

* Cf. Th. Cornel, *Figuri contemporane din România*, dicționar bibliografic, București, 1909.

** Cf. V. A. Urechia, *Istoria școalelor*, Vol III, p. 60.

*** Arhivele Statului, Opisul Ministerului Instrucțiunii din Muntenia, dosar Nr. 1978 din anul 1851.

**** Cf. în dosarul Nr. 1978/1851 of. Ministerului Instrucțiunii la Arhivele Statului, jurnalul Eforiei din 7 martie 1851.

aprilie: „La 3 Aprilie nou am ajuns sănătos la Viena“ scrie el Eforiei Şcoalelor, „intrînd în acest oraş miraculos în arhitectură şi în feluri de Arte, am rămas încîntat. Îndată a doua zi, fără a mai pierde timpul, m-am dus să aflu din pictori m-am cunoscut cu dânsul şi m-am consultat că ar fi mai bine pentru mine să mă duc la Paris, sau în Italia“ *. Tînărul ajunsese deci, cu toată opoziţia anterioară, la hotărîrile pe care le respinsese. Motivele sînt expuse. În Italia sau Franţa, crede el, „pociu folosi cu mult mai bine de cât aici, fiindcă Academia Vienei nu ie prea p-o cale precum ar trebui“. Această apreciere puţin măgulitoare pentru vechea şcoală din capitala Austriei, vine după experienţa directă: „Ca să mă încredinţez eu mai bine, am fost chiar eu la Academie şi nu mi s-au părut“... (nu i s-a părut a fi „precum ar trebui“, n.n.).

Între motivele pentru care cere să i se îngăduie a pleca mai departe, este şi constatarea că necunoaşterea limbii îl împiedică de la studii, fapt care se putea prevedea de altfel, fără să fie nevoie de o deplasare la faţa locului pentru a-l constata: „eu vroescu mai întâi să-mi corijez desemnu, ş-apoi să-ncep la lucruri mai înaintate; şi cum aş putea să mi-l corijez necunoscînd nicidecum limba germană? N-ar fi o pierdere de timp ca să rămân aici?“ **

Cum paşaportul prevede ca punct de destinaţie al călătoriei doar Viena, el aşteaptă pînă la 5 mai, cînd i se dă viza pentru Roma ***, unde pleacă imediat. La 30 mai 1851, este la Roma de mai multe zile, căci scrisoarea adresată atunci Eforiei pomeneşte chiar de „aranjare“: „îndată după aranjare am căutat pe dl. Tăttărescu şi nu l-am găsit, plecat cu 20 zile înaintea sosirii mele, pentru Florenţa. Eu am luat cu chirie odaia ce a

---

* Scrisoarea din 20 aprilie 1851 adresată Eforiei Şoalelor de la Viena. La Arhivele Statului, opisul Min. Instr. din Tara Românească, dosar Nr. 1978/1851, fila 22.

** *Ibidem.*

*** Acelaşi dosar la Arhivele Statului: Actul din 5 mai 1851 răspuns al Min. Instr. către Eforia Şcoalelor.

avut-o dl. Tattărescu atîția ani, la Via Frattina Nr. 99" *.

Pășind pe urmele lui Tattarescu căruia îi ocupă pînă și odaia, Alexandrescu se înscrie probabil la Accademia di San Lucca. Rămîne în capitala Italiei pînă în 1856, adică 5 ani încheiați. În 1856 trece la Paris, unde devine elevul lui Léon Cogniet **.

Aici este coleg de atelier cu Carolus Duran [1], Jules Lefebvre [2] și Émile Bayard [3], viitori răsfățați ai publicului și ai oficialităților de sub al doilea imperiu, pictori academici și ei, dușmani ai înoirii tradiției. În 1858 pictează la Paris o „Unire a Principatelor" ***.

După 1859, el este la Craiova, la părinții săi, pictînd portrete în „societatea mare" a orașului, căreia-i lipsea, de la 1848, de cînd Lecca îl părăsise, un pictor adevărat. Se împrietenește cu Eufrosin Poteca, ajuns la bătrînețele lui, pe atunci egumen al mănăstirii Gura-Motrului.

În 1860, ianuarie, Alexandrescu este profesor de desen la gimnaziul Gheorghe Lazăr din București, al patrulea la număr în oraș, alături de C. Lecca de la Sf. Sava, Tattarescu de la școala militară și Fidelis Walch de la gimnaziul Sf. Gheorghe. Rămîne în această funcție pînă în anul 1867 și are privilegiul de a conduce primii pași ai lui Ion Andreescu, pe atunci elev al gimnaziului Gh. Lazăr. În 1861, ca membru al comisiei pentru proiectul de creare al școlilor, muze-

---

* *Ibidem.*

** Pictor de istorie și portretrist (1794—1880), profesor al Academiei de arte din Paris, cu mare influență în rîndurile tineretului .

1. *Carolus Duran (Charles-Émile-Auguste Durand,* zis *Émile-Auguste)* (1838—1917), pictor și sculptor. Fondator împreună cu Meissonier și Puvis de Chavannes, al Societății naționale de arte plastice al cărei președinte este ales în 1898. (n.r.)

2. *Jules-Joseph Lefebvre* (1836—1911), portretist și pictor de gen, elev al lui Léon Cogniet. (n.r.)

3. *Émile Antoine Bayard* (1837—1891), pictor și desenator, elev al lui Léon Cogniet. (n.r.)

*** Cf. *Românul* din 18/30 ianuarie 1858.

elor și expozițiilor, lucrează alături de Aman și de Tattarescu la întocmirea regulamentului acestor instituții. Faptul că Ioan Maiorescu l-a numit în această comisie poate să se datorească și faimei căpătate de Alexandrescu la Craiova, căci se cunosc legăturile acestui demnitar, fost profesor în capitala Olteniei, cu acest oraș de provincie și cu Eufrosin Poteca în special.

La București, Alexandrescu pictează portrete, alegorii ca „Libertatea“, dispărută în incendiul Muzeului Național, capete de expresie și compoziții cu teme religioase. *Cristos binecuvîntînd pruncii* executată pentru Azilul Elena Doamna, în 1860, este dintre acestea. Decorează biserica Antim din București și-și cîștigă o faimă deosebită ca pictor portretist al fețelor bisericești, executînd o serie de portrete de arhierei, la cererea episcopului de Buzău, Dionisie Climescu. Viața din București i se pare însă mediocră, și, cu toate succesele repurtate, cu toată prețuirea contemporanilor și oficialităților, a lui Kogălniceanu în special, Alexandrescu se decide să părăsească pictura. Cunoscuse Brăila cu prilejul pictării bisericii Sf. Nicolae. Spre acest oraș se îndreaptă el în 1867, renunțînd la catedră, ce revine încă din noiembrie 1867 lui H. Trenk, și renunțînd de asemenea și la pictură, pentru a face negustorie în acest port dunărean. Trăiește pînă în 1899, îndepărtat total de artă. Este un curios exemplu de lipsă de rezistență în fața descurajării la care poate împinge pe un artist lipsa unui mediu cultural asemeni cu cel în care s-a format.

Dezertarea lui n-ar fi fost, de bună seamă, posibilă, dacă vocația lui ar fi fost mai certă. Dar, atît din lucrările sale și temele tratate, cît și din preferințele ce manifestă, se poate vedea că Alexandrescu nu era chiar un om de artă cu multă adîncime. Este totuși curios să constatăm că el aprecia, dintre contemporanii săi străini, pe pictorul prerafaelit Fr. Overbeck, pe care îl cunoscuse la Roma și care ajunsese unul din capii mișcării Nazareene, al cărui *Crist întîmpinat de Magdalena* îl copiază, și pe Girodet, unul din

bunii elevi ai lui David, din opera căruia de asemenea copiază *Moartea Atalei*, compoziție în stil neoclasic, care se află astăzi la Muzeul din Arad.

Ca portretist, Petre Alexandrescu a executat în societatea „înaltă“ din Principate și în rîndurile burgheziei provinciale, o seamă de portrete, remarcabile adeseori, cum sînt portretele soților *Ion Hagiad*, aflate la Muzeul de artă din Craiova, executate în 1860 în țară, deși dintr-o inscripție camuflată ca titlu al ziarului ce ține Hagiad în mînă, „ROMA, 1860“, s-ar putea deduce că ele au fost făcute în Italia. Știm însă că, la această dată, Alexandrescu era profesor la București, și, în afară de eventualitatea că ar fi călătorit, deși nu pare probabil ca el să fi făcut portretul unui concetățean, pe care-l avea la îndemînă în țară, într-una din scurtele călătorii pe care i le putea permite un concediu, inscripția din tablou ni se pare doar o aluzie la dragostea comună a personagiului portretizat și a pictorului, pentru această țară.

Din portretele de la Craiova, al doamnei Hagiad în special, dar și al *Elenei Braboveanu* născută Kipa (inventar A 127, nesemnat, considerat drept anonim, dar lesne de identificat ca fiind al lui Alexandrescu, după identitatea de tehnică și viziune cu cele cu atribuție certă), Alexandrescu reiese ca un portretist cu mari calități, preocupat deopotrivă de psihologia personagiilor, de arhitectura figurilor și de aspectul pictural al tabloului, în care armonia coloristică și efectele de lumină pun în valoare un rar simț al materiei, totul lăsînd impresia unei picturi mai puțin superficiale decît majoritatea portretelor de serie din epocă, chiar ale lui Tattarescu, și apropiindu-se de realismul solid al lui Aman.

Singura mai superficială dintre lucrările acestea este *Portretul lui Constantin Braboveanu tînăr*, care pare însă lucrat, așa cum obișnuia uneori și Tattarescu, după o fotografie.

Atîta vreme cît a slujit pictura, pînă la retragerea sa atît de stranie din viața artistică — ceea

ce nu este fără semnificație, aruncînd o lumină nu numai asupra psihologiei acestui artist, dar și asupra condițiilor mediului în care se putea lucra în această epocă, de natură poate să descurajeze o fire mai slabă —, Alexandrescu a contribuit la acreditarea prestigiului artei academice de tip clasic, insuflînd gustul pentru compoziția retorică și alegoria convențională prin opere ca acele pomenite mai sus, dar strecurînd totuși, în portretele sale, elemente de viziune realistă ce vor anunța o directivă mai sănătoasă, decît a lui Tattarescu. Totuși, Alexandrescu nu este personalitatea capabilă a contracara tendința oficială spre academism.

Nici elevii propriu-ziși ai lui Tattarescu, gravitînd în orbita maestrului lor, nu vor avea această menire. Unul din cei mai importanți este *Petru Verussy*, născut la Măruntișu (Dîmbovița), care în iulie 1863 copia, împreună cu un alt elev al aceluiași maestru, Gheorghe Ioanide, lucrările expuse la Muzeul de artă din localul „Academiei" (Palatul Universității). Amîndoi trebuie să fi fost tineri atunci, și să fi lucrat în atelierul particular al lui Tattarescu, căci școala nu-și începuse cursurile. Petru Verussy este trimis la Paris, unde a studiat cu Sébastien Cornu [1], de la care deprinse oarecare virtuozitate, superficială însă și măruntă. Înclinat spre sentimentalism, Verussy încearcă, pe lîngă portrete în serie după formula Lecca—Popp, și tablouri de gen, cum erau *Muzicanții de stradă* care a figurat în Expoziția retrospectivă de la Ateneu, în 1927—1928. Subiecte asemănătoare aborda Mihaly Munkácsy, cam tot pe atunci, la Paris și marele pictor ungur repurta succese zgomotoase. Atracția lui Verussy pentru scenele de gen, de tipul sentimentalismului romantic, și îndrumarea lui către o pictură mai realistă, cum era aceea a marelui pictor maghiar, ne dovedește că, în

———

1. *Sébastien Cornu (Sébastien-Melchior)* (1804—1870), elev al lui Fleury Richard la Școala de arte frumoase din Lyon. (n.r.)

acest pictor, lupta dintre dogmele învățămîntului oficial academic și exemplele unei arte mai valabile, cu care avusese prilejul să se întîlnească, s-ar fi putut rezolva în favoarea acesteia din urmă, în alte împrejurări, poate. Lui Verussy i se cer însă în special portrete, și în acest gen el merge pe linia concesiilor făcute gustului epocii. La Muzeul Banatului din Timișoara există, pictat de el, un mare portret al împăratului Napoleon al III-lea, copie după Hyppolite Flandrin [1], care ne poate indica încotro se îndreptau preferințele acestui artist, menit să slujească tendințele oficiale în artă, deși simțea uneori mpulsul, cum s-a văzut, spre o pictură mai autentică.

Elevul și continuatorul lui Tattarescu, în spiritul său, este însă *Gheorghe Ioanide*, care trebuie să se fi născut și el prin 1840—1845, avînd în vedere că la 1863 era, cum am spus, capabil să copieze lucrările expuse în palatul Academiei. Preferatul lui Tattarescu dintre obișnuiții atelierului său, poate chiar ruda sa prin alianță, avînd în vedere apropierea de nume cu soția acestuia, Gheorghe Ioanide este folosit de maestrul, covîrșit de comenzi, la zugrăvirea bisericilor pentru care avea contract, și pe care, singur, nu le-ar fi putut duce la bun sfîrșit. De la lucrări secundare, ca pictarea veșmintelor de sfinți sau a chenarelor decorative, Ioanide trece la pictura decorativă religioasă propriu-zisă, executînd, pe măsură ce maestrul său îmbătrînea, din ce în ce mai multe din scenele concepute de acesta. În cele din urmă Tattarescu, pe care slăbiciunea fizică îl obliga să se lase înlocuit, îl alege în 1892 pe acest elev, pentru a și-l substitui în contractul pentru decorarea bisericii Sf. Ilie din Craiova. Dacă Ioanide ajunsese la o tehnică destul de perfecționată pentru a putea realiza la fel de bine ca Tattarescu o decorație murală religioasă, faptul de a fi ajuns la nivelul acesta

---

1. *Hippolyte-Jean Flandrin* (1809—1864), pictor de scene religioase și portretist. (n.r.)

îl satisface pe deplin. Elevul nu-și permite nici o zvîcnire de personalitate și se mîndrește chiar cu aceasta.

„Domnul Tattarescu — scrie el* — va veni cît de des pentru a controla lucrarea și a se convinge că eu lucrez tot așa de bine și conștiincios ca și cînd dumnealui era zilnic cu mine". Chiar dacă nu perfect, mai personal, este la el tabloul de gen și scena de interior. La 1900 el și-a pictat „Atelierul", așa cum o făcuse de atîtea ori Aman. Este un panou de dimensiuni reduse, foarte minuțios lucrat, reprezentînd pe pictor și pe cei doi elevi ai săi, văzuți din spate, pe scaune înalte, la șavalet, copiind în atelier tablourile din cele care se văd, nenumărate, de toate dimensiunile și de toate genurile, de la icoană și compoziție religioasă, trecînd prin portret și peisaj la scena de gen, expuse pe peretele atelierului, în perspectivă frontală. Mozaicul de culori obținut prin juxtapunerea acestor suprafețe atît de inegale și de variate, separate prin cadre aurite, este și din punctul de vedere compozițional destul de curios. Riscul de a face dintr-o scenă de interior o natură moartă, pictorul îl înlătură însă printr-o iscusită spațiere a planurilor, în care cele trei figuri omenești la lucru, și cîinele adormit pe podea printre palete, pensule și cărți cu planșe, vin să pună o notă de viață, mai întîi prin volumele lor bine detașate pe fondul peretelui, apoi prin atitudinile ce indică mișcarea. Este, în același timp, și un document de felul în care se prezintă un atelier de pictor român la începutul secolului. Influența academismului lui Tattarescu este covîrșitoare în special în rîndurile decoratorilor de biserici ce-și vor exercita meșteșugul în a doua jumătate a secolului XIX și chiar în primele decenii ale veacului trecut. Numărul elevilor săi, direcți sau indirecți, nu poate fi stabilit. Cu mai multă ușurință poate fi însă recunoscută influen-

---

* Contractul dintre Tattarescu și Gh. Ioanide din 31 mai 1892 publicat în apendicele nr. 45 din monografia T. Voinescu, *Gh. Tătărescu*, p. 136.

ța sa direct în operele, adeseori anonime, ce împodobesc nenumărate din bisericile noastre. Un *Dimitrie Teodorescu*, elev direct al maestrului, cu care acesta lucrase în 1884 la biserica Banu din Buzău, sau un *Iacovache Constantinescu* din Cîmpulung-Muscel, care, fără să fi beneficiat de lecțiile lui Tattarescu, îl admira ca pe o culme „nec plus ultra" a artei, sînt dispersatorii germenilor de academism, sădiți în ei de Tattarescu.

Născut în 1830 la Cîmpulung-Muscel, unde-și ia diploma de școală elementară, Iacovache Constantinescu lucrează o vreme ca portretist al negustorimii bogate a orașului și împrejurimilor, în legătură continuă cu marile centre comerciale ale Transilvaniei, executînd efigii întru totul asemănătoare celor ale primilor zugravi laicizanți de la noi, sau ale lui Negulici din prima fază.

Ajuns, la o vîrstă destul de înaintată, să studieze pictura în mod temeinic la Școala de Arte Frumoase din București, își ia diploma și este numit profesor de desen la Botoșani, unde s-a căsătorit. Transferat apoi, în aceeași calitate, la Școala comercială și normală din Galați, moare în 1916, la vîrsta de 86 de ani, lăsînd, risipite prin locurile pe unde peregrinase pictînd biserici, și în orașele unde-și avusese reședința, numeroase portrete, de ecleziarhi și funcționari administrativi în special, cum este cel al Treti-Logofătului N. Ștefănescu, „județ" al Cîmpulungului, reprodus în monografia preotului Ioan Răuțescu (p. 147). Se vorbește și de unele naturi moarte, în care calitățile sale de colorist, lăudate de contemporani, ar fi mai evidente.

Nu se poate încheia un capitol consacrat academismului în pictura românească fără pomenirea lui *Gheorghe Pompilian*, unul din pictorii și decoratorii bisericești care au asimilat direct această doctrină de la sursele ei occidentale. Ca și Tattarescu, Gheorghe Pompilian și-a făcut studiile la Roma, la Accademia di San Lucca, școala ce a atras atîția alți români. Academismul lui Pompilian nu este un pur rezultat

al studiilor sale acolo. Temperamental, acest tînăr pasionat se simțea atras de arta barocă, pe care o caută în Galeriile publice și monumentele din secolele XVI—XVII ale Romei. Avînd în special afinități cu „tenebroșii", al căror prototip este Caravaggio, Pompilian va aduce în țară ecoul neliniștilor și frămîntărilor acestui pictor blestemat, „pittore maledetto", cum i s-a spus, ceea ce va contribui să i se rezerve tînărului pictor român o poziție stranie, incertă, în arta noastră. Într-adevăr, atunci cînd, la 1880, Gheorghe Pompilian își termină munca de cinci ani cît i-a necesitat decorarea bisericii Sf. Gheorghe-Nou din București, noutatea acestei picturi dezorientează publicul de la noi. Spre deosebire de ceilalți pictori religioși, din școala lui Tattarescu sau a lui Lecca, care, atunci cînd au de dus la îndeplinire un contract, par să n-aibă altă dorință decît de a acoperi zilnic o suprafață anumită de perete, cu o pictură rutinară, caligrafiată după rețete prestabilite, sau copiată după gravuri păstrate anume în cartoane, Pompilian dovedește în pictura de la Sf. Gheorghe-Nou cel puțin dorința de a realiza o operă capabilă să miște, dacă nu chiar să zguduie sufletul privitorilor. Ardoarea secretă de a realiza o operă valabilă, freamătul interior al artistului, rămîn vizibile cu toate insuficiențele și stîngăciile vădite ale tehnicii sale neîndeajuns de evoluate pentru a putea transplanta, chiar copiindu-le, așa cum face adeseori, compozițiile lui Caravaggio sau ale altora dintre marii maeștri pe care-i admiră, un Rubens sau un Tizian. Înflăcărat, tumultuos, Pompilian își cheltuiește verva temperamentală în subiecte alese cu un interes aproape morbid pentru reprezentarea scenelor violente, în care suferința învederează substratul animalic al ființei umane. În seria de tablouri expusă de urmașii lui Pompilian cu ocazia expoziției retrospective din 1927—1928 de la Ateneul Român din Bucu-

rești, * această înclinare spre tema bizară, violentă, macabră aproape, această căutare a deformării bestiale pe care suferința fizică sau paroxismul patimei îl dă înfățișării umane, sînt mai vizibile, cum era și de așteptat. Pictorul acesta academic, care umple pereții bisericilor cu scene menite a reconforta sentimente pioase, care cultivă pictura istorică inspirată din baladele lui Bolintineanu și Alecsandri **, care execută portrete de personaje demne și grave, este contaminat secret de febra romantică a răului, ca Goya sau ca Géricault.

---

* „Ateneul Român", expoziția retrospectivă a picturii românești, 1927—1928, reproducerile de la p. 12.

** Costin Petrescu, articolul despre Pompilian din „Universul", 1936, 16 aprilie.

ETAPELE EVOLUȚIEI PEISAJULUI ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ PÎNĂ LA GRIGORESCU [1]

Cine urmărește felul cum s-a dezvoltat, în genere, în arta universală, pictura peisagistică, fiind atent deopotrivă la implicațiile ei de ordin estetic ca și la cele de ordinul istoriei culturii, poate desprinde din etapele, parcurse în decurs de milenii și secole de acest gen al picturii, caracterul de nedesmințit al integrării peisajului, ca gen, în rîndul mijloacelor de exprimare a sentimentelor și ideilor proprii reprezentanților unui grup social ori altuia, unei clase, unei pături sociale sau chiar unei societăți date, la un anume moment istoric. Progresele conștiinței sociale, ca și ecourile gîndirii colective în conștiințele individuale, își pot afla în artă, drept haină adecvată, limbajul picturii peisagistice, așa cum se pot exprima, la diverse moduri și niveluri, în oricare din celelalte genuri ale plasticii.

Concordanța uluitoare, subtilă și infailibilă ce se manifestă între diversele elemente ale naturii vii, precum și între întregul complex biologic și mediul înconjurător, armonia și echilibrul dintre viața organismelor și condițiile înconjurătoare, însușiri ale realității puse în evidență de gîndirea științifică, de filosofia materialismului dialectic și istoric, formează temeiul obiectiv al concep-

---

1. Textul reproduce, cu unele mici adaosuri făcute de autor, articolul cu același titlu din „Studii și cercetări de istoria artei", an VIII, 1, 1961, pp. 83–114. (n.r.)

tului de frumos. „Concepţia despre frumos apare la om atunci cînd el începe să-şi dea seama de *legătura* şi de *unitatea* proceselor ce se săvîrşesc în lume, să înţeleagă condiţionarea lor reciprocă... stadiul înalt de dezvoltare a intelectului"*. Concepţia despre *structura armonios organizată a vieţii*, adică *despre frumos*, manifestată în diverse epoci în diverse feluri, căpătînd conţinuturi istoriceşte diferite după gradul de desăvîrşire al intelectului uman în îndelungatul proces de dezvoltare a vieţii materiale a societăţii aduce pe primul plan al preferinţelor estetice un tip de frumuseţe ori altul, schimbarea idealului estetic implicînd şi preferinţa pentru alt tip de om, şi preferinţa pentru alte valori ale naturii, ori pentru alte moduri de a exprima aceste conţinuturi. Dacă fenomenele obiective, care au existat înaintea omului şi independent de el, fenomenele naturii, nu pot fi morale sau imorale, etica fiind legată de aprecierea social-istorică a binelui şi răului, ele pot fi frumoase sau urîte totuşi, după cum reprezintă un proces al vieţii, o mişcare ascendentă în timp a materiei, sau un regres al ei, o mişcare descendentă. Descifrarea legilor de dezvoltare ale materiei prin imaginile fenomenelor şi obiectelor din natură, implică descifrarea sensului ascendent, de promovare a vieţii, sau a celui descendent, de negare a ei, şi din această perspectivă natura e percepută sub specia frumosului ori sub a negării lui (urîtul).

Pictura peisagistică este aptă să evidenţieze mişcarea ascendentă a materiei organizate, natura armonică, echilibrată, caracterul „cosmic" al realităţii („cosmos" însemnînd, în greaca veche la origine, frumuseţe şi ordine).

Ea poate sublinia însă şi caracterul opus, ori poate împleti un sens cu celălalt, după cum le poate diversifica într-o multitudine infinită de chipuri, pe măsura îmbogăţirii social-istorice

---

* Cf. N. A. Dimitrieva, *Frumosul în realitate şi artă*, în „Probleme de artă plastică", 1957, nr. 6, noiembrie-decembrie, pp. 3–20.

a cunoașterii. Care sînt aspectele pe care artiștii unei epoci, unei societăți sau unei clase, le preferă din realitate, și valorile pe care le subliniază din natură reflectarea acestor aspecte, este întrebarea ce se pune ori de cîte ori avem de-a face cu pictura peisagistică.

În istoria artei românești, peisajul propriu-zis apare relativ tîrziu, nu numai comparativ cu alte școli artistice, care și-au trăit Renașterea cu secole înainte, dar chiar și prin comparație cu apariția altor genuri. Pictura modernă, de șevalet, cu conținut laic, avea cîteva bune decenii vechime, cînd genul peisajului de sine stătător a ajuns să intre în conștiința publicului artistic larg. Ultima treime a veacului XIX de-abia, va impune pe de-a-ntregul acest gen, disprețuit multă vreme de cei mai autorizați purtători de cuvînt ai artiștilor.

Pictura peisagistică se va lovi, la începuturile ei, de prejudecata pe care o enunțam la începutul considerațiilor de față: aceea că, pe de o parte, n-ar permite abordarea problemelor ideologice arzătoare pentru contemporaneitate, iar pe de altă parte, nefiind în programul tematic al academismului tradiționalist, care nega posibilitatea de a exprima idei altui gen de pictură decît compoziția istorică, mitologică ori biblică, este „dispensată de un studiu serios", motiv pentru care unui Aman, pictor cu o concepție de pontif al artei sale, i se părea diletantă, vrednică a fi lăsată pe planul al doilea și „îmbrățișată de dame", cum subliniază la 1860, cu un dispreț ce înmărmurește astăzi pe cititor*.

Totuși, dacă abia condițiile dezvoltării societății românești în ultima treime a veacului XIX vor necesita o pictură peisagistică în adevăratul înțeles al cuvîntului, difuzată cu frecvență mare într-un public destul de larg și dornic de a o

---

* Vezi în „Revista Carpaților", 1860, an. I, tomul II, p. 230, Th. Aman: *Despre pictură.* Citat apud Radu Bogdan *Tendințe și orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului XIX*, în „S.C.I.A.", an. VII, 1960, nr. 1.

recepta, dacă abia talentul marelui Grigorescu va răspunde acestei necesități, nu este mai puțin adevărat că peisaj s-a practicat în arta românească a secolului XIX și înainte de acest maestru al genului.

Analiza diferitelor moduri în care se prezintă în primele două treimi ale veacului trecut peisajul în pictura românească și surprinderea necesităților de ordin ideologic la care răspundea peisajul în diversele lui etape de dezvoltare la noi, sînt edificatoare pentru destinul culturii noastre.

Ca în istoria tuturor școlilor de pictură, peisajul are, la începuturile artei românești moderne, mai întîi funcția de *decor ideal* al scenelor religioase. Încă înainte de mijirea primelor elemente de pictură modernă, în plină artă feudală, în secolele XVII și XVIII, decorația murală bisericească începe, cum s-a pus în evidență în ultimii ani, a cuprinde tot mai numeroase și mai frecvente aluzii la priveliștea familiară a vieții de toate zilele a poporului. Acest fapt se datorește mai întîi slăbirii rigorilor ce întovărășeau ritualul zugrăvirii unui asemenea lăcaș, normelor și opreliștilor puse atît în ceea ce privește persoana zugravului — tot mai adesea recrutat din rîndurile țărănimii, persoană laică și nu cleric — cît și în legătură cu temele, amplasamentul, ordonanța și recuzita obligatorie a imaginilor prevăzute în „Erminiile“ de care trebuiau să se slujească zugravii, luate acum mai puțin în litera lor. Elementele de observație realistă a vieții de toate zilele și a mediului înconjurător își fac loc și în icoanele laicizante ale epocii, ca și în pictura murală.*

În scenele ce ilustrează Psalmii, ori în unele scene evanghelice, horele, nunțile, vînătorile, jocurile, țiganii ursari, ciobanii și țăranii, repre-

---

* Cf. *Scurtă istorie a artelor plastice în R.S.R.*, vol. I, *Arta românească în epoca feudală*, București, Editura Academiei R.S.R., 1957, p. 287.

zentați începînd din veacul al XVII-lea*, apar într-un cadru de natură care ar putea pretinde să-și aroge dreptul de a se numi întîile rudimente de peisaj în pictura românească, dacă am conveni să înțelegem prin „peisaj" toate imaginile artistice în care e reprezentată natura, ca priveliște, sau elemente disparate ale mediului natural, și n-am da acestui termen accepția lui mai complexă, desemnînd un gen de imagine artistică în care se oglindește „perceperea existenței obiective a frumuseții în natură deopotrivă cu bogăția subiectivă a omului, bogăția lumii lui spirituale,... unitatea obiectivului și subiectivului" **, așa cum e definit științific conceptul. Căci, chiar dacă derogările de la programul iconografic tradițional indică un grad oarecare de laicizare, pictura bisericească a ultimei faze a artei medievale, din timpul declinului feudalismului, rămîne în esența ei subordonată mentalității ecleziastice, teocentrice, conform căreia natura este decăzută odată cu omul, datorită păcatului originar, ale cărui urmări lovesc întreaga existență, lumea văzută, lumea simțurilor, fiind coruptă în întregul ei și nevrednică de a fi glorificată, iar slava toată fiind datorată de om adevăratei realități, celei nevăzute, spirituale, absolutului, divinității abstracte și fără de chip.

Riguros legată de liturghie, pictura bisericească de tip bizantin o ilustrează în spiritul și în litera ei, demonstrînd „ierarhia liturgică" a lumii — natura și omul apărînd în raporturi de subordonare față de realitatea supranaturală prin harul căreia ar fi dăinuit — și existența absolutului, sub forma divinității ce apare într-un „loc nelocalizabil" („Topos átopos"). De aceea, chiar dacă ici și colo mentalitatea laică, proprie gîndirii populare, răzbește în imaginile create de artiștii ridicați dintre țărani, ce caută să mai

* Cf. Teodora Voinescu, *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, în „Studii și cercetări de istoria artei", an. I, 1954, nr. 1—2, pp. 61—76.
** N. A. Dimitrieva, *op. cit.*, p. 7.

„cînte“ și concretul priveliștii îndrăgite, o dată cu concretul vieții zilnice, aceste rudimente de decor peisagistic nu se încheagă în viziuni spațiale reale, unde să se poată recunoaște și localiza un ținut, o regiune concretă, un sat, un colț de natură, ci iau doar aspectul transcrierii hieroglifice, ideografice. Este doar vehicularea *ideii* că scena reprezentată se petrece într-un cadru natural, defel individualizat, ci păstrat doar la trăsăturile lui cele mai generale, indicat, sugerat, mai curînd decît văzut și descris. De altfel, zugravul popular ce introduce coline, arbori și munți, ori fluvii, sate și orașe în decorul scenei liturgice, o face fără urmărirea reconstituirii vizuale a structurii spațiului tridimensional. Viziunea perspectivală, care să ofere transcrierea iluzionistică în plan a adîncimii spațiale, îi rămîne necunoscută; dimensiunile obiectelor și ființelor nu ascultă de legea diminuării și creșterii progresive, potrivit depărtării sau apropierii de ochiul privitorului, ci depind de valoarea, de prețul pe care li-l conferă ierarhia regnurilor: omul e mai întotdeauna superior, ca dimensiune, caselor, arborilor și animalelor, iar ființele supranaturale întrec în mărime oamenii. Împărțirea celei de a treia dimensiuni în planuri este necunoscută cele mai adeseori zugravului. Întocmai cum s-a afirmat, „străvechea concepție bizantină asupra figurării elementelor lumii materiale continuă să stea la baza creației meșterilor, ce-și transmit și tradiționalele procedee tehnice, pînă la pragul marilor transformări din veacul al XIX-lea. Modificările de sensibilitate și gust, generate de fenomenele de ordin istoric din prima jumătate a veacului al XVII-lea, ce duc la cristalizarea unui stil propriu artei muntenești, nu depășesc cadrul acestei concepții“. Unitatea iconografică a picturii murale, a picturii icoanelor portabile și a elementelor figurative ce apar în broderie ori argintărie, țintește la sugerarea instituțiilor, legilor și ierarhiei „lumii celeilalte“ la „necesitatea de a crea o semnificație transcendentă reprezentării“..., ceea ce ne face să vedem

în variațiile de tipuri și scene predilecte, de detalii în recuzită și decor, doar diversificări semnificative, dar nu esențiale, ale regulilor străvechi.

Adaptarea unei viziuni mai pămîntești, cu detalii de viață contemporană, la canonul iconografic, „laicizarea“ parțială a picturii bisericești, nu înseamnă încă, în secolul al XVIII-lea, pictură a realității, redare expresivă a priveliștilor mediului ambiant, peisaj în adevăratul sens al cuvîntului. Cu toate acestea, întîile mijiri de viziune peisagistică apar tot în pictura aceasta bisericească, în faza tranziției spre arta de șevalet, cînd odată cu umanizarea chipurilor sacre, se „umanizează“ și peisajul ce le servește uneori drept cadru. Tratat — cum s-a spus — mai mult aluziv, prin cîteva elemente izolate, un pom, o ruină *, în noua pictură bisericească de tip renascentist, introdusă la noi în secolul XIX și datornică, într-o mare măsură, academismului, peisajul începe să se supună totuși legilor văzului real, sugerează adîncimea spațială, reproduce „anatomia spațiului văzut“ printr-o perspectivă, respectată mai strict sau mai lax, ce dă totuși măsura intențiilor autorilor.

Scenele sacre realizate de un Lecca, un Mișu Popp, un Tattarescu, un Nicolae Grigorescu în prima perioadă a activității sale, beneficiază, într-o măsură, de cuceririle picturii Renașterii și în chipul în care organizează cadrul peisagistic al scenelor „sacre“. Chiar dacă n-ar fi dobîndit și alt rol decît pe acela de decor al compoziției religioase, în secolul al XIX-lea viziunea spațiului real în care evoluează personajele picturii ar fi progresat, fără doar și poate, prin încorporarea volumetriei, perspectivei lineare și chiar aeriene, prin strădiunța de a crea iluzionistic, în plan, adîncimea spațiului concav în care sînt situate figurile și obiectele materiale, convexe. Că este așa o dovedesc producțiile peisagistice ale unor

---

* Cf. G. Oprescu și Remus Niculescu, *N. Grigorescu, anii de ucenicie*, București, 1956, p. 36.

zugravi bisericești cum este Pitarul Nicolae Teodorescu, maestrul și unchiul lui Tattarescu, meșter „de subțire“ care ajunsese să descopere singur, în felul primitivilor italieni din trecento și quattrocento, limbajul capabil să sugereze iluzia spațiului văzut, chiar dacă legile lui nu erau, ca și în cazul *Mănăstirii Rătești* a Pitarului Teodorescu *, cu consecvență și luciditate aplicate întotdeauna.

Motivul de fond pentru care peisajul, înțeles ca descifrare a legilor reprezentării naturii, începe să-și facă loc în secolul XIX cu adevărat, în pictura murală bisericească și în icoanele portabile deopotrivă, este schimbarea mentalității. Teocentrismul negativ al vieții făcea treptat loc, sub impulsul ascensiunii burgheziei și ridicării elementelor țărănești în ordine economică, unui anume antropocentrism, unei concepții despre prețul și demnitatea persoanei umane, ce zvîrlea cu încetul peste bord vechea ficțiune a naturii corupte prin păcatul originar. Prețuind din ce în ce mai mult și mai din plin valorile vieții, păturile sociale ce cîștigau noi poziții economice și se puteau bucura oarecum de roadele muncii înainte de a trece, la rîndu-le, în tagma exploatatorilor, acreditează un sentiment stenic, optimist și pozitiv al naturii și vieții, vrednice de a fi trăite și cunoscute. După desființarea definitivă a monopolului turcesc asupra comerțului țărilor române și intrarea acestora în viața economică și culturală a Europei, elementele înaintate ale intelectualității românești, literați și artiști, ajung să promoveze și să practice o artă în care naturii i se face loc fără sfială, într-un scop cu totul nou. Elementul peisagistic bazat pe introducerea viziunii spațiale tridimensionale, caracteristică văzului firesc, capătă acum rostul de acompaniator al unei acțiuni umane, întocmai

* Operă anacronică, din 1867, deci dintr-o perioadă cînd primitivismul mira, a unui artist caracteristic însă pentru mentalitatea și limbajul artistic din prima jumătate a veacului XIX, azi la Galeria Națională, împrumutată muzeului Tattarescu.

ca în compoziția murală bisericească, dar al unei acțiuni umane de astă dată istorice, localizabile în timp și spațiu și din această pricină necesitînd redarea precisă a unor locuri anumite dintr-o epocă determinată. În momentul în care programul ideologic al artelor plastice românești începe să se contureze, portretul și compoziția istorică fiind întîile genuri preferate, tocmai cu rostul de a răspunde, pe de o parte, conștiinței demnității persoanei umane și, pe de alta, de a contribui la deșteptarea, în poporul român subjugat și divizat, a conștiinței naționale trebuincioase luptei pentru independență și unitate, aceste două genuri nu sînt cu exclusivitate prezente în actualitatea istorică. Li se alătură aportul deloc neglijabil al cadrului peisagistic, folosit cu prisosință de ambele.

Atît pictura portretistică românească a primelor două treimi ale veacului XIX cît și compoziția istorică ce se dezvoltă aici începînd dintr-al patrulea deceniu, fac apel la sporul de semnificație pe care-l adăuga imaginii elementul peisagistic, folosit drept cadru.

Întocmai cum în imaginile primitivilor italieni ori flamanzi, în arier-planurile scenelor înfățișate, decorul peisagistic apare cu scopul de a acompania ideile și sentimentele exprimate de tema tabloului. Oferind acțiunilor umane un comentariu liric corespunzător, colțul de priveliște reală își face loc în primele compoziții istorice românești cu rostul de a spori veridicitatea și caracterul concret al acțiunii reprezentate, de a contrapuncta în chip adecvat scena reconstituită. Nemaifiind vorba acum de decorul *ideal* al unei scene *nelocalizabile*, ci de *locuri anumite*, cu rezonanță istorică precisă și configurație geografică verificabilă în prezent, foarte multe din aceste cadre peisagistice sînt nevoite să folosească elementul de observație realistă, spre a putea sugera culoarea locală și temporală, a cărei redare, măcar în intenție, pictura istorică românească pare să o urmărească încă de la începuturile ei, oricît am fi tentați să credem contrariul. Mijloacele

nu-l servesc întotdeauna îndeajuns pe autorul compoziției istorice respective, poate, dar ideea individualizării cadrului peisagistic există, încă de la primele închegări ale genului picturii de istorie, la Wallenstein și Lecca ori la cei din jurul lui Gheorghe Asachi. Pusă în slujba spiritului libertar, propriu culturii europene din deceniile ce pregătesc revoluția de la 1848, compoziția istorică în pictura noastră mărturisește o încărcătură ideologică precisă, avînd o misiune socială de împlinit, exprimînd năzuințe și aspirații colective. Asemeni imaginilor istorice puse în circulație de romantismul european, scenele din trecutul național al românilor sînt, în anii premergători revoluției de la 1848 și Unirea Principatelor, alese în așa fel încît să răspundă idealurilor politice ale momentului istoric, și din această pricină imaginea măreției trecutului trebuie să se desprindă întreagă, cu autenticitatea în atitudini, gesturi, fizionomii și costume, cu adevărul culorii locale în amănuntele cadrului acțiunii. Chiar dacă la aceste cerințe desenatorii, litografii și pictorii răspund de cele mai multe ori în chip mediocru, întreținerea iluziei unei autenticități a imaginii, a unei concordanțe între ea și realitatea istorică, este în intenția lor.

Evident, mijloacele de expresie de care se puteau servi artiștii primei jumătăți a secolului XIX în alcătuirea cadrului peisagistic al compozițiilor lor istorice, nu puteau fi decît împrumutate picturii europene cu care veniseră în contact. Pentru începuturile picturii istorice pe teritoriul țării noastre, activitatea unui Asachi este exemplară, ilustratoare a unui proces generalizat edificatoare în cel mai înalt grad, chiar dacă ea n-a dus atîta la pictura istorică propriu-zisă, cît la compoziția destinată, în chip democratic, popularizării în mase, prin litografierea de desene care pun exact aceleași probleme ca și genul de pictură respectiv. Folosindu-se de talentul lui Felice Giani ori Bar-

tolomeo Pinelli *, încă din 1812 solicitați pentru a compune, după ideile lui Asachi, scena istorică a refuzului mamei lui Ștefan cel Mare de a-și primi în Cetatea Neamțului fiul înfrînt, cînd de artiști austrieci ori polonezi ca Loeffler, Lesser, Miller ori Hoffmann, cînd de profesori sau elevii proaspăt înființatei „clase de zuvrăvie" a Academiei Mihăilene (Giovanni Schiavoni, G. Panaiteanu-Bardasare), acest animator accepta din partea lor plasarea scenelor istorice într-un cadru fictiv, fantezist (Giani e un exemplu tipic), așa cum făcea atît pictura de tradiție neoclasică a vremii cît și pictura începuturilor romantismului, dar rămînea totuși convins de necesitatea documentării istorice. Naiva iconografie romantică și preromantică a peisajului de inspirație literară volneyană, poezia ruinelor, nu e străină de interesul desenatorilor de la noi pentru vestigiile mărețe ale trecutului. În închegări peisagistice ca acelea ale lui Alexandru Asachi, care pictează după natură aspecte ale munților Arolionei, găsim acest sens. Din 1841 (după M. Bouquet) este datată o lucrare, cu o temă reluată de A. Kauffmann și J. Rey din 1845, un peisaj reprezentînd Cetatea Neamțului, în chip veridic, după natură, și nu ca un bastion imaginat, cum o înfățișase Giani. Simțim însă elementul de observație realistă și de urmărire a naturii mai puternic decît elementul imaginației. E vorba de un peisaj perfect localizat și individualizat, de „portretizarea" unor monumente ale istoriei țării, de interes obștesc viu, cu un rost ideologic precizat. Asemenea imagini, folosite de Asachi, Negruzzi și alți literați ai timpului, pentru a stăvili barbara demolare a monumentelor istorice, și-au atins scopul, salvînd vestigii istorice prețioase ** și împlinînd astfel o funcție socială pozitivă într-un moment în care peisajul, chiar de sine stătător, nu putea

* Cf. *Gh. Asachi și începuturile litografiei în Moldova*, în „Studii și cercetări de bibliologie". București, Ed. Academiei R.S.R., an. I, 1955, vol. I, pp. 83–84.
** *Idem*, pp. 92–94.

fi înțeles altfel decît drept cadru al unei acțiuni istorice legendare, intrate în conștiința publicului. Textele lămuritoare ale litografiilor editate de Asachi la Institutul Albinei arată că ele contribuie la cunoașterea „istoriei, tradițiilor, și *locurilor noastre*“ (sublinierea noastră). Se știe că Schiavoni l-a însoțit pe Asachi în munții Neamțului, spre a studia la fața locului peisajul litografiei *Dochia și Traian*. Asachi însuși spunea: *„locul este însemnat după natură“** și această indicație este edificatoare pentru intențiile sale ce traduc convingeri mărturisite de mulți contemporani. În „Dacia literară“, Kogălniceanu sfătuia pe cel ce se va însărcina să picteze panahida ostașilor căzuți la Războieni, „să înfățișeze după natură locurile“**, cu aceeași grijă cu care stăruia să se reconstituie costumele din vremea lui Ștefan. Grija pentru reconstituirea cît de cît veridică a cadrului peisagistic reiese și din activitatea muntenilor din jurul lui Eliade Rădulescu, fie ei artiști plastici, autori de compoziții istorice inspirate de „Michaida“ lui, ori de scrierile lui Bălcescu, *** fie ei beletriști, autori de balade; se întîmplă însă ca influența directă a acestora din urmă asupra celor dintîi să se traducă printr-o „romanțare“ a decorului, priveliștea trăind prin cîteva elemente de fantezie romantică mai mult decît prin veridicitatea imaginii ce o sugerează. Acesta e cazul *Călugărenilor* lui Wallenstein și Lecca, ori a *Morții lui Mihai Viteazul* din 1845, a ultimului, acesta e și cazul *Celei din urmă nopți a lui Mihai Viteazul* din 1851, de Th. Aman, în care pictura peisajului se menține la indicația sumară oferită de epitetele lui Bolintineanu, fără adaosuri de precizare a viziunii pictorului asupra priveliștii, rămasă la stadiul de categorie generală. Dacă altfel va pro-

---

* G. Asachi, *Dochia și Traian, despre zicerile populare ale Românilor. Cu itinerariul muntelui Pion*, Iași, 1840, p. 16.

** „Studii și cercetări de bibliologie“, an I, 1955, nr. 1, p. 110.

*** Cf. Frunzetti Ion și Mircea Popescu, *Nicolae Bălcescu și artele plastice*, în „Studii și cercetări de istoria artei“, an. I, 1954, nr. 1–2, pp. 97–103.

ceda mai tîrziu în pictura sa istorică Aman, care se va documenta amănunțit asupra aspectului geografic și atmosferei locurilor unde-și va proiecta scenele istorice, îndeplinind programul picturii compoziționale pînă în cele mai mici amănunte, chiar și în problema decorului, cadrului natural, întîiele închgebări suferă încă din pricina grabei care mîna artiștii, tocmai datorită urgenței rolului social și istoric al imaginilor ce făureau, și care nu suferea amînare. Trebuind să răspundă unor sarcini ideologice precise, compoziția istorică nu-și va putea oferi întotdeauna luxul unei prea îndelungi perioade de documentare, nici în ceea ce privește decorul peisagistic din arierplanul scenelor. Așa se explică inadvertențe ca acelea subliniate de chiar presa epocii*, sau ca altele, remarcate ulterior, ori remarcabile încă.

În această fază a evoluției genului peisagistic, importantă este sarcina ideologică se se atribuie privileștii, evocatoare a cadrului unor acțiuni istorice legendare sau acompaniind aceste acțiuni cu arhitectura măreață a formelor ei naturale. Chiar într-o vedere pură și simplă din natură, cum e *Pionul seau Ceahlăul despre Gura-Largului*, pe care Asachi a încredințat-o lui G. Schiavoni la 1838 și lui K.F. Kauffmann la 1840, spre desenare după natură și litografiere, acest mare iubitor al istoriei naționale vede în primul rînd nu monumentul naturii, ci locul unde strămoșii românilor oficiau „lucruri prin care să poată produce în mulțimea lesne-crezătoare admirație și credința în divinitate“ („prin meșteșugul magiei“), ** după tălmăcirea lui Dimitrie Cantemir.

Genul peisagistic nu-și află încă în acest moment o justificare în sine, ci împrumută una de adjuvant al compoziției istorice, cu rostul dezvoltării conștiinței naționale. Chiar cînd e singur și nu apare doar ca decor al scenelor istorice, va-

---

* Cf. în *Dacia literară*, 1840, pp. 295—296, articolul lui Kogălniceanu despre litografiile Institutului Albinei.

** Gh. Asachi, *op. cit.*, p. 4.

lorile istoriei impregnează peisajul, în acest moment istoric al culturii românești.

În plastica românească au existat și înainte de Grigorescu artiști care să fi încercat acest gen pentru el însuși. Schițele lui Asachi (de pildă, desenul cu vederea de pe Lacul Albano, de la B.A.R.. secția de stampe), unele desene cu valori panoramice ale fiului său, demonstrează capacitatea lor în această privință. Totuși, nici ei și nici alții, la fel sau chiar mai capabili, nu văd încă motivul pentru care să facă efectiv pictură de peisaj de sine stătătoare și fără implicații istorice. În preajma revoluției de la 1848, Barbu Iscovescu care se ilustrase prin desene cu caracter peisagistic în călătoriile sale prin Europa, execută de asemenea peisaje de sine-stătătoare, dar tot cu conținut epic, nu liric, tot spre a sluji unui scop istoric: e vorba de vederile orașelor din Ardeal, pe care le va reduce la scară apoi și încadra în chenarul litografiei sale de propagandă revoluționară, în care principalul rol îl joacă portretele capilor pașoptiști din Transilvania. [1] Este o reducere plutarhiană a caracterului fiecărui oraș la o singură trăsătură, asemenea schematizărilor monumentale operate în psihologia eroilor de scriitorul antic la care facem aluzie: printr-o clădire, un zid, ori prin amplasamentul ei la poalele unui munte cu profil cunoscut, cetatea istorică devine recognoscibilă, se recomandă singură, „sare“ literalmente „în ochi“ ca fiind ea însăși. Este o prefigurare a genului de peisaj ce se folosește azi în afiș, schematizat în chip eroic. Deși aparent autonom ca gen, tot sarcina istorică a unui asemenea tip de peisaj rămîne justificarea lui ideologică și estetică. *

De alt tip, sub raportul conținutului și formei, este peisajul-vedută, adică acea specie de peisaj

---

1. Vezi Ion Frunzetti, *Pictori revoluționari de la 1848*, București, 1988. (n.r.)

* Cf. *Litografia din muzeul Brukenthal*, Sibiu, secția de grafică, provenind din vechiul muzeu al Astrei. Un dublet există de puțină vreme la BARSR, secția de stampe.

în care priveliştea unui oraş apare unitară, ca descifrarea topografică a planului şi indicarea fidelă a celor mai importante clădiri, pieţe şi uliţe, în ambianţa lui geografică generală. Un asemenea peisaj, ilustrat la noi doar de Ludovic Stawski *(Iaşii la 1841*, în Muzeul de Artă din Iaşi), se practica în toată Europa secolelor XVIII—XIX (vezi, de Maxim Nikiforovici Vorobiev, două vedute ale Iaşilor databile cam cu 10 ani înainte, deci 1830) şi în special în imperiul austriac (exemplul lui Franz Adam *Neuhauser* de la Sibiu, fiind tipic), cu mult succes de public, oricît de falsă este în fond o asemenea pictură, în care autorul, ca şi privitorul, rămîne rece, simultan atent la toate amănuntele şi pare prezent la toate nivelurile, situat la toate înălţimile faţă de obiecte, descifrînd ca de foarte aproape toate planurile, oricît de depărtate de ochi, ale priveliştii. Dar sarcina socială a peisajului-vedută este mult mai puţin acută, mult mai puţin militantă decît cea a peisajului istoric, fie el arierplan al scenelor compoziţionale, fie el autonom. Este clar că, la 1848, cînd lucrau un Negulici — ce pictase vederi din Cîmpulung din care una ne-a rămas —, ori un Iscovescu, a cărei activitate în cadrul genului am amintit-o, ori un Rosenthal (despre care mărturii contemporane arată că a făcut şi peisaj de sine stătător) un peisajul topografic de tipul vedutelor poate fi genul preferat. Căci sarcina istorică, acolo absentă în principiu, nu putea să nu prevaleze; totuşi, în unele tablouri de gen ca acela cu Rosenthal stînd de vorbă cu ardeleanca la fîntînă, cadrul peisagistic ia o amploare semnificativă, fără alte rosturi decît cele lirice, iar de Iscovescu s-a regăsit de curînd, la Iaşi, un peisaj în ulei ce indică preocupări a priveliştii filtrate printr-o sensibilitate de pictor, care ar fi putut da roade, statornicind la noi, dacă împrejurările le-ar fi dat acestor militanţi revoluţionari răgazul necesar, o pictură peisagistică la fel de valabilă, epic şi liric. Evocarea unei anumite atmosfere, a unui anume climat moral şi social, stătea în putinţa acestor artişti jertfiţi

cauzei de la 1848, cum stătea şi în puţinţa altora, contemporani cu ei. Fondul peisagistic al multor portrete din epocă demonstrează acest lucru. La Rosenthal în special, unde portretele individuale sau de grup îşi oferă uneori luxul unui cadru de parc feeric, ca în modelele englezeşti ale genului din secolul XVIII, faptul apare evident, * mai mult decît în *Parcul Luxembourgului*, scenă de gen într-un peisaj, destul de puţin realizat, ori decît fragmentul mult prea naiv de privelişte întrevăzut în *N. Golescu în costum de vînătoare* de la 1848.

Trebuie făcută distincţia între peisajul ce apare de dragul lui însuşi în arierplanul unui portret românesc din această epocă, şi peisajul cu funcţii exterior-definitorii, asemeni epigrafelor sau recuzitei. Primul marchează o atmosferă, secondînd-o pe cea morală ce se degajă din descifrarea psihologiei personagiului (cazul Anicăi Manu de Rosenthal), al doilea nu este decît deghizarea pe căi lăturalnice a incapacităţii pictorului de a defini psihologic o personalitate.

În portretele sentimentale, de tipul celor datorate lui Chladek, Lecca ori Livaditti, apar uneori deschideri în zid către o privelişte exterioară. Sînt mici fragmente de pictură ce, luate ca detalii şi intrate sub conul de lumină al atenţiei ce le-ar cerceta în sine, nu rezistă ca peisaje autonome. În primul rînd, li se poate imputa convenţionalismul lor extrem, navităţile viziunii de atelier a pictorului şi rostul însuşi acordat de artist introducerii acestor crîmpeie de privelişte în portrete. Spre caracterizarea psihologiei unei duduci romanţioase, un lac cu lebede lunecînd pe undele ce oglindesc castele de decor scenografic convenţional, e tot ce se poate găsi mai nimerit de către cel ce executase chiar pictura scenografică, în gustul publicului epocii. De asemenea, un peisaj cu pădure, tăietori de lemne, joagăre şi cărăuşi

* Cf. Ion Frunzetti, *Pictorul revoluţionar C. Rosenthal*, Bucureşti, 1955, pp. 14—23, 24, 29, 34 şi planşele 24, 29, 30, 31, 34, 35, 36 şi 37.

pentru densa făptură a vreunei intrepide neveste, de otcupcic al exploatărilor forestiere. Lecca va face, în acelaşi chip, la Craiova, la Bucureşti şi Braşov, uz de peisajul încadrat în planul ultim al panoului, văzut printr-o deschidere de zid, ferestruică, ori arcadă de balcon, cu acelaşi rol de adjuvant al caracterizării personajului, spre a sublinia, adică, mai exact, importanţa rolului social pe care-l joacă acesta şi a averii cu care se poate mîndri, în jocul de concurenţă al vanităţilor, atît de caracteristic epocilor de ascensiune a elementelor burgheze ce caută în toate modelele lor aristocrate. În această epocă, şi în Ardeal găsim portrete cu comentariu peisagistic al importanţei sociale a personajului, cum e portretul descoperit de curînd de Theodor Ionescu şi adus la Muzeul Brukenthal înfăţişînd un cioban român în port popular, avînd în arierplan un peisaj pastoral cu oi şi baci („Dimitrii Dimitriu zug." semnează zugravul, la anul 1835, feb. 6).

Tattarescu, Mişu Popp, Schoefft şi mulţi alţi pictori din epocă vor folosi elementele de peisaj în acest scop, al definirii personalităţii sociale a portretizatului. Cînd e vorba de un portret reprezentativ sau semnificativ, procedeul se poate mai uşor impune ca just. În portretul de la 1860, de pildă, pictat de Schoefft la Constantinopol lui Costache Negri, vederea Bosforului pe o deschidere a fondului nu supără, căci omul de stat român era pe atunci reprezentantul ţării în capitala imperiului turcesc de care Principatele Unite ţineau încă. Nu supără nici peisajul veneţian pe care Tattarescu îl sugerează printr-un fragment în portretul generalului Magheru, executat în Italia la 1851 (colecţie particulară), şi nici fondul de peisaj urban italian dat de acelaşi pictor „Florăresei" sale (aflate la Muzeul Memorial Tattarescu). Ca fundal al picturii portretistice, peisajul poate adăuga conţinuturi noi ori sublinia sensul social al figurilor, atît al celor ce reprezintă personalităţi individualizate psihologic, cît şi al modelelor alese pentru că ilustrează o categorie tipică (portretul de gen). Trebuie menţionat în treacăt meritul

lui Tattarescu de a fi ales, pentru toate împrejurările în care peisajul apare în arierplanul figurii omenești, priveliști reale. Pentru compoziția sa destinată litografierii, cu subiectul Unirii Principatelor, peisajul înfățișează, alături de alegoria Milcovului secat, vederea reală a unui sat de pe malul acestui rîu, cu un monument specific, lesne recognoscibil, tot așa cum în *Deșteptarea României*, la 1848, pictase ca fundal un peisaj dunărean cu piciorul podului lui Apolodor din Damasc, așa cum se vedea pe atunci la Turnu-Severin — aluzie la romanitatea noastră. Tattarescu este dintre artiștii pentru care peisajul ca gen autonom nu mai însemna un gen interzis. El l-a practicat în toată cariera sa, și nu cu caracterul întîmplător cu care-l practică o dată în viață, de pildă, Anton Chladek, care se ingeniase să urmărească, în singurele două tablouri de acest gen cunoscute ca fiind de mîna sa, efectele atmosferei și luminii de seară și de dimineață asupra aceleiași priveliști. În cele două peisaje ce-și fac pandant, intrate în colecțiile Muzeului de Artă al României,* Chladek se dovedește un adept al compoziției majestuoase și al coloritului sobru al *„picturii peisagistice de aparat“*, de felul celei introduse în secolul XVII francez de Poussin și Claude Lorrain după contactul lor în Italia cu noul tip de peisaj culisant, adus acolo de flamandul Paul Bril și continuat de elevii lui, dintre care Agostino Tassi fusese profesorul direct al marelui Claude Gellée. Chladek nu-și pictează, deci, propriile lui sentimente în fața unei priveliști, ci caută, în memoria sa vizuală, exemple de interpretare festivă, solemnă a naturii, compunîndu-și pînza în așa chip încît avanprimplanurile întunecate și domoale, planul principal ocupat de majestatea arborilor deveniți protagoniștii principali, și planurile îndepărtate, cu rîu și munți pleșuvi, „sublimi“, pierduți în perspectiva aeriană sub un cer

---

* Vezi în „Studii și cercetări de istoria artei“ an. I, 1954, nr. 3—4, pp. 270—272 (Radu Ionescu, *Opere de Anton Chladek, puțin cunoscute)*.

spectaculos, să refacă imaginea unui univers raționalizat după ierarhiile de importanță, după conveniența și prestanța clasică, întocmai ca la curte. Temă literară și nu emoție nudă directă, asta sugerează peisagismul lui Chladek.

De la peisajul majestuos, eroizat, înfățișînd o natură solemnă și festivă, caracteristic secolului XVII francez și italian (de la Poussin și Dughet înainte) și pînă la cel mai realist peisaj montan de tip flamand (R. Savery făcuse, în secolul XVII, lucrări asemănătoare cu *Peștera Dîmbovicioarei*, temă reluată de pictor de mai multe ori), Tattarescu, acest pictor cu multe resurse, oscilînd între academism și realism, străbate toate etapele evoluției picturii peisagistice. Asemenea lui Asachi ce pictase la Roma Coliseul, Tattarescu va încerca temele urbane, eroice, epice, sau chiar pur și simplu lirice cum e *Vederea Muntelui Pincio din Roma*. Și în desenul lui Tattarescu peisajul ocupă un loc important, în carnetul documentar de la 1860 el considerînd că are toate motivele să reproducă priveliștile caracteristice diferitelor regiuni ale țării, cu ceea ce au ele esențial. Departe de exactitatea topografică a „vedutelor", dar nu departe de interesul geologic și arheologic, peisajele de la 1860 ale celor ce însoțesc expedițiile inițiate de Odobescu la mănăstiri, tind să îmbogățească cu „sujete naționale" un album închinat cunoașterii patriei.

Din anii călătoriilor arheologice (1860—1861) datează și tipurile de țărani munteni în peisaj, pictate în ulei de Tattarescu, cu interes etnografic mai mult decît estetic, grija pentru redarea costumului și detaliilor de broderie și țesătură depășind limitele artei și intrînd în investigația științifică, fapt ce să întîmplă și cu numeroasele acuarele ale lui Szathmari, cu aceeași temă, din seria realizată în vederea cromolitografierii care ni s-a păstrat aproape în întregime și în care elementul peisagistic își are un rol destul de marcat. Mișu Popp se oprise și el, în peregrinările prin satele ardelene, la chipul țăranului român înfățișat în portul lui de sărbătoare ori de toate zilele,

dar interesul lucrării rămînea cel portretistic și nu ajunge niciodată la răceala de sentiment a investigatorului etnograf. M. Popp n-a asociat însă, pe cîte știm, portretul cu peisajul, deși, veleitar cum era și puțin scrupulos cînd e vorba de originalitatea invenției sale în desen, compoziție ori colorit, Popp și-a încercat talentul, mai bine zis abilitatea superficială, și în genul peisagistic, semnînd cîteva peisaje convențional-romantice cu stînci și arbori în vînt, cu lacuri și castele * ori cu cascade gigantice în pădure, cu mori pe stîncă, ori luminișuri cu vaduri de pîrîu unde se adapă cerbii, toate într-un gust îndoielnic, de poezie ieftină și într-o factură de mediocră rețetă de atelier academist. Cele mai adeseori priveliști fictive, aceste imagini, compulsate din crîmpeie de ilustrație preromantică și romantică ** germană, prezintă insuficiențe tehnice și vădesc un rost evazionist, de tipul fugii citadinului în natură, caracteristic pentru Europa centrală a timpului. ***

Iată însă că apar uneori și teme luate din realitatea imediată, din excursiile acestui cetățean al Brașovului: *Lacul Sfînta Ana*, *Poiana Brașovului într-o zi de sărbătoare a junilor* și altele, ce prezintă efortul tematic de a reda o natură veridică chiar dacă mijloacele artistului, tocmai în aceste lucrări lipsite de un model artistic anumit, pe care să-l fi putut imita pictorul, se vădesc a fi necorespunzătoare. Dacă ardeleanul Mișu Popp nu e un peisagist, bănățeanul Nicolae Popescu este și mai puțin. Singura încercare de peisaj ce ne-a rămas de la el, o pajiște cu un grup de

---

* și ** Cf. Ion Frunzetti, *Mișu Popp*, București, 1956, pp. 26—27 și planșele din hors-texte 33, 34, 35.

*** Este caracteristică dezvoltarea peisajului în Austria secolelor XVIII și XIX, de care au putut avea cunoștință și Popp și Chladek, cetățeni ai imperiului. Vezi în această privință Ion Frunzetti și Theodor Ionescu, în „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege", an XII, 1959, Heft 3, 4, *Die Ausstellung österreichischer Gemälde im Brukenthal-Museum in Hermannstadt*, pp. 93—99.

arbori monumentali, ține parcă mai mult la definirea obiectului decît la redarea ambianței cadrului. Natura n-are încă, pentru acești academiști, privilegiul rezervat omului de doctrina lor implicită, acela de a fi vehicul de idei și sentimente estetice. Nici pentru Theodor Aman [1] ea nu va prezenta un interes mai mare decît acela de cadru al acțiunilor umane, în prima sa perioadă de activitate, chiar dacă între peisajul din sudul Franței, de la 1851, efect al întîii sale călătorii în Europa, și peisajele de la sfîrșitul vieții, se înscriu numeroase pînze cu temă peisagistică. Împlinind mai bine decît oricare alt pictor român al primei perioade din istoria școlii de artă plastică națională, programul întîii jumătăți a secolului XIX în ceea ce privește pictura istorică, Aman își va plasa compozițiile în cadrul peisagistic adecvat, studiat adeseori cu cea mai mare grijă, atît sub raportul topografic și „*vedutist*", cît și ca atmosferă, climat, regim luministic.

Dacă, privit sub acest unghi, meritele lui de exeget al peisajului istoric îl situează în fruntea listei practicienilor genului*, cînd e vorba de peisajul liric, peisajul scop-în-sine și nu cadru actual ori potențial al dramei umane și sociale, Aman este atras ori de piața publică, ori de priveliștea de parc și grădină particulară „hrănită între coloane" cum spunea Horațiu, după gustul epicurian al claselor exploatatoare, dedate răgazurilor delectabile, unui anumit „otium" duminical timp de șase zile pe săptămînă, desfătărilor de „garden-party" ori de stațiune climatică (Sinaia, grădina artistului, pictată în multiple ocazii, parcurile). Rareori, ca în cazul tîrziilor vederi de pe lacul Herăstrău, sau a marginii de oraș francez

---

1. Vezi, de asemenea, pentru creația lui Th. Aman, articolele din acest volum *Pictorii și Unirea Țărilor Române*, pp. 83—85, *Contribuția pictorilor la plastica Independenței*, pp. 421—423, *Eclecticii. Contemporanii și succesorii lui Aman*, pp. 329—331. (n.r.)

* Cf. Ion Frunzetti, *Cum picta Aman*, în „Studii și cercetări de istoria artei", an. III, 1956, nr. 3—4, pp. 111—126.

din colecția muzeului Zambaccian, poezia naturii trăiește dincolo de ilustrativul temei alese cu ostentație. În ceea ce privește natura rustică, Aman o va descrie din memorie, doar ca decor al „horelor“ și al crîșmelor sale de sat, ori ca idilică plasare a *Glumelor de peste Olt*, ca un spațiu nimerit pentru evazionismul claselor avute. Carele cu boi, în vaduri de rîu sau în ogrăzi de case, vor apărea, sub influența temelor lui Grigorescu, și la Aman. Dar semnificația profundă a acestora le va lipsi, atîta vreme cît Aman va rămîne față de natură citadinul care o cunoaște doar ocazional, la un picnic pe iarbă verde, o dată pe vară, ori din trăsură. Faptul că Aman este mai sensibil la anecdota sentimentală decît la valorile lirice ale peisajului, că el compune fastidioase pastorale cu țărăncuțe și flăcăi de convenție, se explică prin apartenența sa de clasă și prin permeabilitatea la tendințele evazioniste ale momentului de reîmprospătare a „monstruoasei coaliții“ ce-l detronase pe Alexandru Ioan Cuza, înfăptuitorul reformei agrare. După groaza exproprierii prin care trecuseră, moșierii vroiau, sub domnia principelui de dinastie străină ce le apăra interesele, să uite cruda realitate a „chestiunii țărănești“ și să se bucure de „viața la țară“ cîteva luni pe an, în anotimpul frumos, iluzionîndu-se asupra docilității, obedienței și „blîndeței de suflet“ a indilicilor țărani, ce trebuiau neapărat să fie fericiți sub regimul lor de exploatare. Fuga de adevăr, caracteristică momentelor de declin al unei clase, stă la baza falsei contemplativități și idealismului pre-sămănătorist al picturii sentimentale rustice. Aman, pictorul oficialității de îndată după întoarcerea lui de la studii și pînă la moartea, în apoteoză socială (eclipsată artistic, doar pentru cunoscători, de existența marelui Grigorescu, al cărui succes pe Aman l-a costat, chiar dacă în ocazii festive acționase cu eleganță, ca și cum l-ar fi aprobat și aplaudat), e mai sensibil la gustul publicului „artistocrat“ decît alți pictori. Cu toate acestea există, mai ales în gravurile lui Aman, dar și în unele tablouri

în ulei, în special din perioada 1864—1871, cînd reforma agrară accentuase în spiritul artiştilor prezenţa problemei ţărăneşti, accente de realism ce nu pot fi trecute cu vederea, expresii ale dragostei de popor a artistului, paşoptist ce şi-a depăşit limitele de clasă * atunci cînd era vorba de interesele superioare ale patriei.

Că numărul peisajelor a crescut în pictura românească în preajma reformei agrare din 1864 şi că publicul manifesta mai mult interes în acest al 7-lea deceniu al veacului, pentru tot ce atingea viaţa satului şi a ţăranului, este un fapt. Dacă, aşa cum susţineam şi altădată, „lirismul stilului pictural" nu se împacă bine cu marile compoziţii tematice, de factură mai curînd epică, ce „ar pretinde mai curînd amploarea şi monumentalitatea stilului plastic, adică a stilului ce pune accentul pe relieful obiectelor şi corpurilor şi pe echilibrarea arhitectonică a volumelor şi maselor**, şi era deci firesc să nu-i convină lui Aman, el este în schimb compatibil cu scena de gen, practicată de grupul Trenk-Szathmari-Preziosi, Volkers adăugîndu-se mai tîrziu. Integrarea în peisaj a unor personaje de dimensiune redusă, tratate cu accesorii menite să anime cadrul natural ori rustic, chiar atunci cînd nu se merge neapărat pînă la explicitarea unei naraţiuni, este un procedeu ce făcea în secolul XVII şi XVIII, dintr-un tablou peisagistic cu figurine, adică dintr-un peisaj cu stafaj, o scenă de gen în toată puterea cuvîntului. Faptul că grupul de care vorbim are acces deopotrivă la pictura naturii ca şi la exprimarea sentimentelor prin compoziţii avînd drept principal protagonist omul, determină caracterul picturii acestui grup, în care peisajul şi scena de gen se împletesc. *Szathmari* realizează un mare număr de peisaje rurale şi urbane

---

* Radu Bogdan, *Theodor Aman*, Bucureşti, 1955, p. 48, Vezi în această privinţă şi opinia opusă la G. Oprescu, *Locul lui Aman în cultura românească*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", anul III, 1956, nr. 3—4, p. 107: „el pictează ţărani chiar mai înaintea reformei agrare."

** Vezi supra: *Cum picta Aman*, p. 314—321.

ardeleneşti în prima perioadă a activităţii sale artistice, însoţite de planşe descriptive ale portului popular, într-un volum intitulat „Ardealul în imagini". Călător pasionat, care-şi va alterna drumurile prin regiunile natale şi prin ţările române cu lungi călătorii în restul Europei sau în Orient, Szathmari acumulează necontenit impresii care-l ajută să-şi îmbogăţească temele şi maniera, o viaţă întreagă. Exotismul, la modă în pictura europeană a epocii acesteia de călători romantici, nu este pentru Szathmari pretext pentru un simplu „motiv" artistic. El călătoreşte şi pentru orizonturile noi ce i se deschid, pentru comparaţie, pentru exercitarea ochiului la alte climate, la alte viziuni. Între imaginile rămase de la el [1], acuarelele, rapide, pline de vervă şi spontaneitate, consemnează cu o mare putere de sugestie, în game calde, cu tonuri clare, complexul realităţilor noi descoperite, latura peisagistică şi cea umană, socială ori etnografică deopotrivă, în peisaje populate de personaje reale, şi nu cu simple stafaje, sau în scene de gen integrate în privelişte. Prin bogata sa activitate de acuarelist, Szathmari va contribui la scuturarea normelor de atelier, atît pentru Ardeal cît şi pentru pictorii Ţării Româneşti, unde venise temporar, la 1831 şi 1840, şi unde se stabileşte definitiv la 1843. Capacitatea acestui exercitat desenator, de a surprinde din fugă, la faţa locului, note caracteristice ale peisajului şi vieţii rurale, în necontenitele sale peregrinări prin toate regiunile româneşti, unele încă neumblate pînă atunci de nici un artist, sprijină în chip serios curentul de reprezentare a naturii şi omului din popor în plastica vremii. În acest pictor cu îndrumare realistă îşi fac drum în pictură din ce în ce mai insistent, într-o vreme cînd orice imagine artistică pusă în circulaţie devenea implicit manifest politic şi social, în preajma anu-

---

1. Vezi, în acest volum, articolele *Carol Popp de Szathmari şi demonul călătoriei romantice*, pp. 58—81, *Contribuţia pictorilor la plastica Independenţei*, pp. 250—265. (n.r.)

lui 1864, temele țărănești slujind problemei care agita spiritele progresiștilor, hotărîți să realizeze reforma agrară. Peisajul are acum rostul propagandistic de a susține o acțiune politică, o reformă socială necesară.

Evident, reprezentarea țăranului de către artiștii acestui grup, n-a fost înțeleasă întotdeauna cu acest sens. Li s-au atribuit doar intențiile de redare a pitorescului, manifestate de artiștii străini călători din prima jumătate a secolului XIX, un Raffet, un Michel Bouquet, un Charles Doussault, adică un simplu interes turistic.*

Carol Popp de Szathmari, împins și el la început doar de interesul exterior pentru pitorescul acestor teme — mai puțin inedite pentru el, care se născuse între românii din Ardeal — a ajuns apoi, în peisaj, la niște calități, dezvoltate deplin în epoca bucureșteană, ce vădesc artistul de inspirație largă, mai evoluat ca gust și ca manieră stilistică decît oricare dintre prac-

---

* După jumătatea secolului, Institutul Albinei încetează de a mai publica tablouri istorice de mari dimensiuni. Litografii cu subiect istoric vor ilustra textele altei publicații a lui Asachi, „Almanahul pentru învățătură și petrecere". Volumul din 1867 va conține litografii în două pietre, trase probabil sub îngrijirea lui Panaiteanu-Bardasare. Procedeul acesta fusese inaugurat de „Albumul Iașilor", editat la Iași în 1845, sub influența numeroaselor albume de călătorii ale pictorilor romantici. Litografiile din acest album, datorate lui Müller și J. Rey, nu diferă prea mult de stilul celor care au fost răspîndite în Principate, ca acele ale lui Auguste Raffet și Michel Bouquet. Albumele proiectate de Bouquet sînt anunțate în 1841, epocă în care acesta a călătorit în nordul Moldovei. Textul articolului pomenește despre piesaje lucrate în „culori cu apă" în scopul de a fi săpate în oțel, afirmație greșită, deoarece textul paginii de titlu precizează: „Dessiné d'après nature par Michel Bouquet et lithographié par Eugéne Ciceri...". Schițele, păstrate la cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei Române, sînt vădit executate în vederea litografierii, iar desenul caută realizarea unor efecte de noapte sau de perspectivă aeriană, prin varierea intensității griurilor la diverse planuri, conturînd mai mult prin valorație, decît prin linie, așa cum ar cere desenul pentru gravură în oțel. Este oricum prezent, în chip foarte marcat, interesul pentru peisaj.

ticienii ardeleni ai picturii. După o tentativă neizbutită de a obține, la 1857, direcția „Muzeului Ardelean" din Cluj, unde se întorsese pentru puțină vreme, expunînd și popularizînd în capitala transilvană priveliști și chipuri din sudul Carpaților (adică acordînd lucrărilor sale peisagistice și această valoare propagandistică), el își va continua viața în Principate, slujind poporului român prin activitatea sa de pictor și fotograf artist, meserie pe care a îndrăgit-o în bună parte din aceleași motive, din înclinație spre fixarea aspectelor frumoase ale realității trăite, fiind unul dintre întîii practicieni ai tehnicii fotografice la noi, alături de Wilhelmina Prietze și Dušek, dar mult mai artist decît aceștia.

Alături de vederile din București, de un interes documentar netăgăduit chiar atunci cînd interesul peisagistic este mai scăzut, alături de peisajele din țară înfățișînd monumente și așezări omenești, în vederea cromolitografierii și răspîndirii în public, Szathmari produce în bogata sa viață acuarele, în special scene de mulțime în piețe și bazare, tîrguri și bîlciuri, sau vederi de porturi, în care nostalgia depărtărilor vibrează în limpezimile transcrise de penelul mîntuit stenografic, cu un acut interes pentru tot ceea ce poate fixa emoția reală a artistului în fața priveliștii. Acuarele ca acestea sînt în pictura românească o noutate. Ele reprezintă întîia încercare de a ieși din atelier și de a încetățeni reprezentarea directă a naturii, neraționalizate prin norme academiste.

În căutarea naturii și a omului integrat în natură, acest mare sentimental trăit în orașul modern european, între ziduri, manifestă nostalgia de care suferă reprezentanții vechilor civilizații urbane. Ele înregistrează imaginile orientale, pe cele balcanice ori pe cele rustice din țara agrară ce i-a devenit patrie electivă, cu voluptatea descoperirii unei lumi în care se integra afectiv. Mai talentat decît ceilalți pictori ce ilustrează îndrumarea naturistă în pictura noastră dinainte de Grigorescu, el a contribuit la edu-

carea gustului artistic al publicului românesc în direcția aceasta nouă, a receptării frumosului din priveliște, infuzînd amatorilor de pictură din țara noastră, gustul pentru concretul văzut realist și luat ca temă autonomă de artă, nu doar drept cadru ajutător. De asemenea, chipul omului din popor integrat în priveliștea cotidiană și cu neputință de separat de această priveliște, ia prin el locul reprezentărilor convenționale de țărani de tipul statuilor eline drapate în costum național, pe care le produsese în pictura noastră academismul. Precursor al lui Grigorescu în această îndrumare realistă, opera lui merită să fie antologată și cunoscută.

Mai puțin talentat decît Szathmari, elvețianul Henri Trenk (1818—1892), elev al școlii de arte frumoase din Düsseldorf, caută în Carpați aspectele cu care l-au familarizat Alpii săi naturali. [1] După ce pictează la Sibiu, între 1846 și 1851, peisaje din jurul orașului și din oraș, pe lîngă portrete și firme de negustori, embleme de case nobiliare sau steaguri militare, adică orice îi poate aduce un venit pînă în momentul cînd își asigură existența ca profesor de desen în acel oraș, turist pasionat, elvețianul trece munții și se stabilește la București, unde limbajul său artistic corect și net, temperat în colorit și neaspirînd decît la fidelitatea aproape naturalistă a desenului, avea să fie apreciat în special pentru posibilitățile ce oferea reproducerilor documentare de descoperiri arheologice. Trenk va însoți, de asemeni, expedițiile de studii la mănăstiri, bătînd drumurile dificile ale munților, pe atunci prea puțin umblați, pe care îi descoperă și-i consemnează în suita de peisaje (guașe și acuarele) cunoscută. Pe lîngă strălucitele frumuseți ale naturii, ce i se revelează, în patria sa electivă, el va nota vestigiile glorioase ale trecutului, în vederea unul „Album național", care n-a mai fost niciodată publicat.

---

[1] Vezi, de asemenea capitolul *Henri Trenk și spiritul exoticului descoperit în însăși patria sa de elecțiune*, pp. 276—287. (n.r.).

Peisajul de munte selectat de Trenk este cel ce prezintă aspecte romantice. Stilul școlii din Düsseldorf se recunoaște în tratarea lor. *

Dar surprinderea a ceea ce este esențial geografiei locului și sentimentul netăgăduit al naturii, uneori de o forță lirică reală, se transmite în pofida preciziei de arhitect al tehnicii. Nu este de neglijat faptul că în vederile sale de oraș, cum este Sibiul din 1846, Trenk — deși nu compune peisajul ca pe o vedută ci într-un stil ceva mai modern, desprinzînd o porțiune din cîmpul vizual, un aspect imanent al decorului urban, coordonat vieții zilnice, familiar citadinului — vădește o răceală, de asemenea, am zice, arhitecturală.

În priveliștele cîmpiei dunărene însă, pe care o străbate în lungi și toride zile de vară, fără să neglijeze aspectul social (case mizere, bordeie, sălașe de ciobani, șatre, vaduri trecute cu turmele, poduri și bacuri, stații de poștă cu cai etc.), Trenk selecționează, cu toată minuțiozitatea amănuntelor, doar ceea ce produce atmosferă. Peisajul începe să trăiască liric în afara valorii lui documentare. Și în redarea vieții pestrițe a mahalalelor bucureștene de acum un veac, în lucrări ca *Tîrgul moșilor*, *Sacagiul* etc., tratate cu un vădit simț al umorului și cu vervă satirică uneori (nu trebuie uitat că Trenk a făcut desen publicistic atrăgîndu-și prin caricaturi neplăceri cu autoritățile), atmosfera peisajului trăiește.

Conflicte cu autoritățile le-ar fi putut atrage pictorilor acestora chiar și numai faptul simplu al practicării peisajului și scenei rustice, concepute așa cum le concepeau, adică axate și pe interesul social mai larg, pe lîngă cel strict etnografic acceptat de oficialitate. Dacă sub raportul mijloacelor, cel puțin în pictura lor în ulei, acești pictori dedați temelor peisagistice nu marchează un progres vrednic de consemnat, măestria lor

---

* La muzeul din Iași există un peisaj din această școală, care prezintă multe asemănări cu Trenk. Comparația e profitabilă.

artistică rămînînd mult în urma intențiilor, nu e mai puțin adevărat că ecourile tematicii lor sînt incalculabile. Ori de cîte ori ei depășesc nivelul reportericesc și documentar, ori de cîte ori încetează de a folosi în ulei duritatea stilului plastic, ce subliniază volumele corpurilor izolate, în loc să le topească într-o atmosferă învăluitoare care ar marca sentimentul general al peisajului, acolo unde renunță la inventarul cîmpului vizual și la identificarea de obiecte ca atare, în favoarea unei picturalități mai capabile să transmită sentimentul liric al naturii, să comunice emoția în fața frumuseții obiective și armoniei lumii înconjurătoare, Szathmari și Trenk sînt peisagiști cu adevărat. În majoritatea cazurilor, însă opera lor *redă* ceea ce opera lui Grigorescu va și *exprima*. Autenticitatea sentimentului estetic al unui adevărat și modern pictor de peisaj, abia prin opera acestuia va fi făcută cunoscută publicului românesc.

PRIMII PICTORI RAPSOZI AI PEISAJULUI ROMÂNESC. REACȚIUNEA ÎMPOTRIVA ACADEMISMULUI

1. Carol Popp de Szathmari și demonul călătoriei romantice

Carol Popp de Szathmari este, cum îl arată și numele, un ardelean originar din Sătmar, născut la 1812, după unii la Vasvári* (numele unguresc al localității...) în Județul Satu-Mare (Comitatul Szatmar pe atunci) sau, mai probabil, cum însuși indicase pentru un pașaport din 1850, eliberat de autoritățile austriece, la Cluj. E greu de spus dacă strămoșii săi erau la origine unguri sau români. Numele de Popp, care apare des, fie ca „Pop“ fie ca „Popp“ la românii ardeleni, ar putea-o face să se creadă. Dacă însă ținem seama că într-o diplomă de înnobilare datată 16 mai

---

* Cf. Julius Bielz, „*Ein Siebenbürgisches Pantheon des Malers Karl Szathmáry-Pap*, în „Emlekkönyv Kelemen Lajos hetrenedik születésnapjáva; Az Erdélyi, tudomanyas intézet kiadasa“, Cluj, 1947.

1866, acordată de împăratul Leopold în calitate de rege al Ungariei, lui Daniel Nagy aleas Popp originar din Jank (Ianca, comitatul Szathmar), numele primit pare să fie Nagy — cel de Popp fiind doar o poreclă adăugată prin faptul că vreunul dintre strămoşii aceştia va fi fost popă —, ipoteza că pictorul se trage dintr-o familie maghiară pare mai aproape de adevăr.*

Tatăl pictorului este Daniel de Szathmari, om distins şi cultivat, funcţionar al Colegiului reformat din Cluj; el se căsătorise cu Susanna Vass, care semnează la 1839, văduva lui Daniel P. Szathmari („Vass Susanna Oz Szathmari P. Danielné"). Ca elev al Colegiului reformat de la Cluj** — şcoală la care este greu de admis să fi fost primit un tînăr de altă religie decît cea reformată, confesiune care număra pe atunci în Ardeal mai mult unguri, în nici un caz români —, pictorul îşi semna caietele de studiu Szathmari D. Karoly, prescurtînd astfel în iniţială numele tatălui său şi adăugînd la finele numelui de familie, semnul de distincţie nobilară: sufixul maghiar „Y", echivalentul particulei „de", întrebuinţate de restul Europei.[1] Nobleţea lui Szathmari nu este una întemeiată pe proprietate funciară, ci un rang oferit ca recompensă strămoşilor săi de către împărat pentru serviciile aduse ca intelectuali, oameni de carte, în legătură cu biserica, specializaţi în chestiunile teologice,*** o no-

---

* Rămîne pînă azi fundamentală pentru Szathmari lucrarea profesorului G. Oprescu: *Pictorii din familia Szathmari*, în „Analecta", vol. I, Institutul de istoria artei, 1943.

** Cf. Ion Muşlea: *Un album ardelenesc al pictorului Szathmary* (1841), în „Transilvania, Banatul, Crişana, Maramureşul", 1918—1928, II, Bucureşti, p. 1185 sequ. care citează pe F. Koos „fostul preot reformat din Bucureşti prieten cu pictorul ce deţinea de la însuşi Szathmari aceste informaţii. Apud. G. Oprescu, *op. cit.*, p. 42, nota 1.

[1] Avînd în vedere că forma actuală (pentru care am optat şi noi) a scrierii numelui pictorului este cu „i" final, deci *Szathmari*, vezi, pentru argumentarea acestei grafii, Adrian-Silvan Ionescu, *Arta documentaristă în România sec. al XIX-lea*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1990, pp. 196—199 (n.r.).

*** Cf. G. Oprescu, *op. cit.*, p. 43.

blețe asemenea rangurilor de boierie acordate pictorilor noștri cam în aceeași epocă, (Lecca Tattarescu etc.) de domnitorii Principatelor. Descinzînd din cărturari și teologi, — unul din membrii familiei ajunsese chiar episcop — pictorul este destinat el însuși a intra în tagma preoțească, judecînd după școala la care este înscris. La Colegiul reformat din Cluj, existau urme despre activitatea lui Carol Popp de Szathmari în cadrul Societății de lectură a elevilor și despre colaborarea sa, cu versuri, la almanahul acestei societăți, intitulat „Aglaja". Totuși, disciplina severă a unei școli de canonici trebuie să fi fost greu suportabilă pentru un tînăr cu un temperament atît de năvalnic și de arzător, veșnic în căutare de senzații noi și deosebite, cum trebuie să fi fost dintru început cel care avea să devină un mare călător romantic.

Szathmari, absolvent în teologie, pe cale de a îmbrăca sutana preoțească, renunță la cariera clerică și fuge din colegiu, după o fată de care se îndrăgostise. * După tradiție, romanul acesta de dragoste ar avea drept eroină pe Marițica Văcărescu, mai tîrziu măritată cu spătarul Costake Ghica, de care va divorța pentru a deveni soția lui Gheorghe Bibescu și principesă a Valahiei, una din cele mai frumoase și mai bîrfite femei din epocă. Aflîndu-se ca oaspete în casa unui nobil ungur la Cluj, contele Banfy, unde pictorul ar fi întîlnit-o, legenda spune că aceaste a inspirat tînărului unul din primele lui desene cunoscute, o schiță acuarelată cu inscripția „un ideal care nu se atinge niciodată", datată 1830.**

Desenul înfățișează o tînără drapată sumar, spre care un tînăr sub trăsăturile căruia ghicim pe Szathmari, într-o atitudine de extaz romantic, își întinde, inspirat, brațele. Corectitudinea desenului și în special a anatomiei, diferențiază mult această schiță de studiile cuprinse într-un caiet

---

* Cf. Adrian Maniu. *Pictorul Alexandru Sathmary*, în care la p. 19, acesta povestește amintirile tatălui său.

** A figurat la expoziția din 1939, organizată în palatul Facultății de Arhitectură.

de desen semnat de elevul Szathmary D. Karolly la 16 septembrie 182... (1829 sau poate 1827 cum e mai probabil, văzîndu-se progresul realizat de pictor pînă în 1830). În acest caiet sînt studii de dimensiuni mici, de anatomie în special, căutînd să demonstreze felul în care se pot reduce părţile feţei omeneşti la forme geometrice, sau urmărind anatomii neobişnuite ale cavităţii bucale văzute de jos în sus, în interior, sau a unui nas în perspectivă plafonată, de asemenea schiţă de mîini, studii de umbră etc. Faţă de aceste începuturi banale care nu permit nici un fel de pronostic valabil asupra talentului viitorului pictor, acuarela de la 1830, „cu un vag parfum englezesc"* explicabil prin influenţa şcolii vieneze asupra oricărui mediu cultural din imperiul austriac — căci se ştie că Viena a suportat la acea epocă, prin stilul Biedermeyer, o puternică influenţă engleză —, este o operă superioară, probabil şi datorită autenticităţii sentimentului ce-l anima pe artist.

Sub imperiul acestei pasiuni trebuie să fi decis Szathmari a trece Carpaţii, fără intenţia de a se stabili definitiv în Ţara Românească, probabil. La 1831 pictorul schiţează cu trăsăturile încă timide, neformate, ale începuturilor sale, o vedere acuarelată din Rucăr (astăzi la Biblioteca Academiei Române, Secţia de Stampe). Urme mai amănunţite din această primă luare de contact nu avem. Dealtfel, pictorul pare să nu fi rămas multă vreme în ţară unde, în afară de Mariţica Văcărescu, nu-l atrage nimic. Trecerea pictorului dincoace de Carpaţi în 1831, atestată de desenul de la Rucăr, poate să-i fi fost uşurată şi de faptul că la 1831 se găsea — dacă informaţiile lui Koós sînt exacte — la Sibiu, ca funcţionar, după ce avusese un post de funcţionar la Cluj, ceea ce este plauzibil pentru un dezertor din colegiu care are, deci, încurcături cu familia şi trebuie să se întreţină singur.**

---

* Cf. G. Oprescu, *op. cit.*, pag. 44.
** Cf. I. Muşlea, *loc. cit.*,

În 1832 este din nou la Cluj, așa cum reiese dintr-un curios album de „suvenire“, în versuri și proză, scrise în limbile germană, franceză și engleză, pe lîngă ungară, de prietenii săi din Ardeal, printre ornamente desenate sau decupate și lipite, arabescuri și ghirlande de flori. Trebuie să admitem că era stabilit încă la Cluj și că făcea numai unele călătorii în Muntenia, așa cum se întîmplă din nou în 1834, dată cînd execută o vedere din Cotroceni superioară acuarelei din 1831, ceea ce poate fi indiciul trecerii sale, între timp, printr-o școală sau vreun atelier de pi tură la Cluj. Poate tocmai în acest scop anul 1835 îl găsește la Pesta, unde există o mișcare artistică mai dezvoltată la această dată, așa cum am văzut cînd ne-am ocupat de Barabas, Chladek și Lecca.

Totuși, în mediul artistic al Capitalei ungare nu era încă prea ușor de trăit pentru un artist, cum știm. Szathmary se vede nevoit să lucreze pentru gravorii în oțel sau în aramă, tehnică răspîndită în ilustrația curentă a cărților epocii, sau să litografieze. Trecerea lui Szathmari prin Pesta lasă urme sigure, din care reiese încă un fapt însemnat pentru istoricul artei românești: colaborarea acestui tînăr artist cu Chladek, aflat și el aici la această dată. Chladek desenează, după un tablou de Szathmari, gravat apoi în oțel și publicat în „Honmüvesz“, portretul actriței Dery, iar Szathmari, litografiază după un desen sau o miniatură a lui Chladek, portretul Ninei Onitsch.*

Anul 1835 este anul primului contact al lui Szathmari cu Apusul Europei, mai cu seamă cu țările de limbă germană. Dacă va fi fost sau nu funcționar al „cancelariei curței ardelenești“ la Viena, cum susține Koós că s-a întîmplat după 1831, fără să indice exact anul, nu se poate ști. Sigur este că situația sa materială se îmbunătățește la 1835, căci el călătorește în acest an,

---

* Cf. G. Oprescu, *Pictura românească în secolul XIX*, p. 46 și nota.

așa cum reiese din carnetele sale de schițe, în care, pe lîngă studii, apar vederi rapide de orașe, însoțite unele de indicații în franțuzește, ceea ce poate fi și un semn că luase contact și cu Franța, deși nu ne putem bizui doar pe atîta pentru a o afirma, căci știm din albumul său de suvenire, că de tînăr pricepea această limbă. Schițele indică, din 27 septembrie 1835, Ems, Traunfall, Traunsee, München, Passau, localități de pe Dunăre, în jos, pînă la Viena probabil, în noiembrie.

În 1837, Szathmari e din nou în țara noastră, cel puțin în luna mai, de cînd datează unele peisagii din Dolj și Argeș și lucru curios, și din Văratec (Neamț), ceea ce dovedește că trecuse și în Moldova. Acuarelele din acest an sînt mult mai sigure decît cele anterioare. Ele par opera unui artist format pe deplin, care știe ce urmărește și care cunoaște cheia succesului de public. Știe să selecteze din priveliște ceea ce trebuie să constituie tema unui desen și, fără să sacrifice amănuntul pitoresc, subliniază abil esențialul peisajului, scenei sau figurii umane reprezentate. Preocuparea de adevăr și preocuparea de aspectul formal al operei se îmbină cu măiestrie în aceste lucrări, în care etnograful și pictorul se completează. Interesul pentru om este surprinzător. Nu numai figurile și liniile mari ale costumelor, atributele ocupației țăranilor din diverse regiuni și aspectul mediului în care trăiesc, îl interesează pe Szathmari, ci și detaliile care ar putea părea importante mai curînd unui ochi specializat în studiul etnografiei decît unui turist, fie el cît de dotat cu spirit artistic. Trăit în mediul pitoresc al Ardealului, în regiunea clujană în care costumul și obiceiurile sînt cele tradiționale la naționalitățile conlocuitoare, diferențiate prin caractere specifice. Szathmari și-a educat ochiul să le surprindă dintr-o privire. Metoda comparației i s-a impus, astfel, de la început, și ea îl urmărește în desenele etnografice. La Văratec, desenează o țărancă în costum, văzută din față și din profil. Felul de a-și împleti părul în coade

al unei fete din Argeş sau croiala unei glugi ori a unui suman, ornamentele unei fote sau cusăturile unei ii femeieşti, totul este notat cu o precizie şi o migală care dovedesc dragostea cu care Szathmari a ştiut să se apropie de popor, pentru a descoperi valorile cele mai autentice ale culturilor naţionale cu care vine în contact. Szathmari „inventariază“ aproape, tipuri şi costume, obiceiuri şi privelişti. El îşi constituie un fel de „arhivă“, din care va şti să scoată mai tîrziu ceea ce interesează publicul, şi ceea ce doreşte să pună în lumină, în operele sale. Aceste acuarele, incomparabile „documente“, sînt realizate cu o virtuozitate ce iese din comun. Cîteva linii de creion sau de peniţă, suportă carnaţia transparentă a petelor de culoare, luminoase, care ştiu să menajeze albul hîrtiei, menit să le pună în valoare, într-o schiţă fermecătoare.

Szathmari este primul pictor care se preocupă, la noi, de ţăran, de chipul său, de portul, ocupaţiile şi obiceiurile sale; de gustul său estetic şi de creaţiile lui Tattarescu n-o va face decît după 1865, Mişu Popp, tot după 1865, se va restrînge la portrete de ţărani înstăriţi din judeţele meridionale ale Ardealului. Szathmari caută să reveleze, încă de la 1837, românilor între care trăieşte, valorile culturilor naţionale, creaţiile populare, de la care trebuie să pornească dacă doresc să-şi construiască o cultură. Nici un român n-a încercat-o: Szathmari a reuşit să înţeleagă importanţa tezaurului popular de folclor decorativ şi plastic. Dacă un guvern din epocă ar fi fost preocupat de aceasta, ceea ce era cu neputinţă, problemele întrevăzute de regimurile primei jumătăţi ale secolului XIX neridicîndu-se nici pe departe pînă la acest nivel, prezenţa lui Szathmari printre noi ar fi putut deveni cu adevărat providenţială. Cum însă lucrurile stăteau altfel, trecerea lui prin ţară n-a făcut decît să-i îmbogăţească arhiva proprie, ceea ce este, totuşi, foarte mult, avînd în vedere că în România avea să-şi creeze el, pînă la sfîrşit, opera vieţii sale.

Arta românească era, pe de altă parte, prea puțin coaptă ca să poată primi revelația aceasta: pictorii de la noi se sbăteau să răspîndească gustul pentru portretul laic, portretul de familie, printre membrii înstăriți ai claselor de sus. Un rost mai înalt al imaginei artistice de-abia dacă-l puteau întrevedea personalități ca Asachi, care căuta, din motive ideologice, să trezească interesul pentru pictura istorică. Szathmari producea, la 1837, pentru un public ce nu va fi în stare să recepteze decît mult mai tîrziu valoarea operei sale. Conținutul, sugestiile pe care le poate include, rămîn ermetice publicului românesc al epocii. Atît de adevărat este că arta unei țări, într-o epocă dată, nu depinde atît de artiștii ce o produc, cît de publicul ce o solicită!

Szathmari rămîne deci, în această fază un pictor în Principate, asemenea atîtor altora, lui Raffet de pildă, cu care are multe puncte de apropiere, și pe care se pare chiar că l-ar fi însoțit într-o porțiune din itinerarul călătoriei sale, deși în lista persoanelor ce însoțeau pe prințul Demidoff apare ca pictor doar Raffet, Szathmari nefiind defel pomenit. Se poate, totuși, presupune că el se va fi alipit în calitate de călăuză pentru scurt timp cortegiul lui Demidoff, în deplasările lui prin țară, din vara anului 1837. Afinitățile dintre arta celor doi acuareliști ar avea, astfel, și o explicație dedusă din fapte, pe lîngă cea a similitudinii de structură. Această ipoteză* ar explica și inscripțiile în franțuzește ale unora dintre desenele acestui an cînd nu putem fi siguri dacă Szathmari avusese încă prilejul să treacă prin Franța.

Este puțin probabil ca pictorul să fi rămas la Viena fără să fi luat contact cu arta oficială, chiar dacă nu se va fi înscris la Academie, ceea ce e greu de afirmat. Formația sa artistică mărturisește influența unor artiști de felul desenatorilor vienezi cu oarecare succes în epocă: un

---

* Formulată de profesor-academician G. Oprescu, *op. cit.*, pp. 48–49.

Peter Fendi (1792—1842) sau mai tînărul, precocele Johann Treml (1816—1852), de care-l apropie și temele și felul de a reacționa afectiv în fața unui motiv, dar și tehnica. Acuareliștii englezi își imprimaseră pecetea asupra acestor pictori austrieci, fără ca, totuși, puțina fantezie a acestora din urmă, artiști calmi, cuminți, mărginiți la priveliștile vieneze și la împrejurimile apropiate ale orașului să-l fi mulțumit pe Szathmari, iscoditorul, neastîmpăratul căutător de orizonturi mereu reînnoite. Viena nu-l satisface. Febra călătoriei, de care este stăpînit toată viața, îl mînă spre Italia, țara în care socoate probabil că are de învățat mai mult în domeniul artei. Din carnetele de pînă la 1839, se vede că Szathmari căutase să-și completeze destul de empiric și de întîmplător educația artistică. Veșnicile vederi de localități străbătute în cursul călătoriilor sale alternează, pe alocuri, cu studii de anatomie, nuduri bărbătești în special, ceea ce dovedește că pictorul, departe de a dori să se specializeze în peisaj, caută să se pregătească și pentru pictura de compoziție. Portretul, esențial pentru studiul omului, spre care se simte atras pictorul, nu e nici el neglijat. În afară de cele executate pentru litografiere, pe multe foi din carnetele sale portretele își găsesc un loc. Ele sînt instructive pentru chipul în care se desemnează, încă din epoca de formație a artistului, cele două direcții ce se vor putea urmări toată viața în opera sa: pe de o parte, cea a unei arte realiste, spontane, sincere, conforme sensibilității sale și modului său de a vedea, pe de altă parte lucrările executate într-un scop comercial, în vederea satisfacerii unui anumit public. În aceste din urmă portrete, tendința conformistă se poate urmări asociată cu o corectitudine banală, cu o insistență obositoare și cu o acumulare ilogică de detalii ce iau mult din valoarea artistică a operei, devenită impersonală și mută. Pictorul urmărește să fie „complet“, să realizeze un „tablou“. Acest dublu caracter al pictorului se va accentua în operele sale din timpul călătoriei în Italia.

Întreprinsă în 1839 — în martie se găsea la Roma, iar în noiembrie la Florența, cum reiese fie din corespondența sa, fie din datele unor portrete —, această călătorie are caracterul unui adevărat voiaj de studii, durînd pînă în 1840, cînd, după luna iunie*, este din nou la București. Un an și jumătate aproape, Szathmari își petrece timpul în Italia, copiind prin muzee și lucrînd după natură, în special portrete. Marea sa înclinare pentru reprezentarea naturii în artă, caracteristică dealtfel temperamentului de mare călător romantic pe care îl ilustrează, este lăsată deocamdată pe al doilea plan, fiind înlocuită în primul rînd de interesul pentru reprezentarea omului, fie individual și static, în portret, fie în grup și în mișcare, în compoziție. Copiază prin muzee și notează compoziția multor tablouri sau panouri decorative, prea mari pentru a putea fi copiate, ca de pildă *Școala din Atena* a lui Rafael, a cărei schiță se află într-unul din carnetele sale. La expoziția din 1864, Szathmari prezintă o serie de copii după marii maeștri ai Renașterii și Barocului, executate, cele mai multe, în anii șederii sale în Italia; ziarele menționează *Flora* lui Tizian, (originalul la muzeul Pitti din Florența) *Zeii învinși* de Carlo Maratta, *Cleopatra mușcată de viperă* de Petro da Cortona, *Diana ieșind din baie* de Rubens, un portret de bărbat cu părul roșu de Dürer, apoi Wouwerman, Salvator Rosa, Mieris, Van Ostade etc., pe lîngă alte tablouri cu subiecte mitologice, ca *Bacchus mîncîndu-și copiii* (n.n. sic: în loc de Chronos!) sau istorice, ca *Violul Lucreției*, ai căror autori nu sînt menționați.

Diversitatea școlilor cărora le aparțin acești maeștri trădează lipsa lui de interes pentru o categorie anumită. Dorința de a-și asimila tehnica picturală, de a învăța, cum se spune, meseria, este ceea ce îl împinge să copieze. De fapt, atracția lui pentru marile compoziții ale manieriștilor

---

* Cf. nota 2, p. 51, din monografia citată a prof. academician G. Oprescu.

din rîndul cărora putem spicui din lista de mai sus cel puțin trei nume prezente, trebuie să fi fost nulă. Mieris și Van Ostade, dimpotrivă, par să-i fie mai aproape.

Carnetele sale de studii din 1839 și 1840, anii șederii în Italia, sînt pline de portrete și peisajii, dar și de nuduri bărbătești, după cum am văzut, ceea ce dovedește că studiază după regulile academiilor. Din pictorii italieni contemporani, Szathmari reține compoziții de stil „troubadour", cum numesc francezii acest gen anecdotic și sentimental, burghez. Tot genului „troubadour" îi aparțin și unele portrete din această epocă: corecte, cuminți, aproape impersonale, destinate parcă a fi litografiate, ele seamănă cu capetele din prima perioadă a pictorului, de la Cluj sau Budapesta, tipurile contemporanilor celebri unguri. Contururile precise, dure și netede, umbrele pierdute ca în pictura de porțelan, fără accente, eclerajul cernut și uniform și aspectul lins al suprafețelor, mărturisesc o îndrumare academică. În schimb altele, portrete de femei de cele mai multe ori, în costume ușoare și transparente, de-abia schițate, în trăsături fericite, de creion și de pensulă, rapid și cu brio așternute, în pete intense marcînd culoarea sau zonele umbrite, în egală dezinvoltură, sugerînd mult și indicînd puțin, sînt, dintre lucrările anilor 1839—1840, cele mai reușite. Destul de numeroase, ele poartă, pe lîngă datele acestea, mențiunea: Roma, Florența, Sorrento.

Ceea ce este cert, e că nu arta academică l-a format pe acest pictor, cu toate că atît Budapesta, sucursala artistică a Vienei, cît și capitala Imperiului Austriac sau orașele italiene ale secolului, erau sub dominația academismului. Cum reiese dintr-un desen intitulat *Chervan în împrejurimile Bucureștilor*, (Cotroceni), datat 1840, o parte a acestui an, a doua lui jumătate, Szathmari și-o petrece la București, unde este primit în cercurile oficiale, devenind pictorul de curte al domnitorului Alexandru-Dimitrie Ghica. Este posibil să se fi întîlnit, în această calitate, cu

Negulici, căruia i se creează, cam în același timp, bursa pentru Roma, și care era el însuși un pictor al curții lui Alexandru Dimitrie Vodă. Cîteva acuarele, astăzi în colecția Academiei Române, reprezentînd pe domnitor, fie în caleașca cu surugii, fie în mijlocul Obșteștei Adunări, fie în strană la Mitropolie, sînt dintre operele impuse pictorului de această calitate. El nu are încă intenția să se stabilească la București, totuși. În 1841 îl găsim din nou la Cluj, lucrînd la portretele deputaților transilvăneni din anii 1841—1843, dintre care unele se află la Sibiu (Graful Josef Téléki, Baronul Brunkenthal și Baronul Josef Bedeus), altele la urmașii pictorului din București*. Execută portrete și schițe după cele pe care le lucrează direct în ulei. De asemenea, schițează portrete după natură. Unele din aceste schițe poartă indicațiile numelor: Banffi, Palffy, Ujfalwy, Cséray, Zeyk etc. Altele, evident din aceeași categorie, n-au indicație. Prețuit ca portretist la Cluj, Szathmari fusese însărcinat cu desemnarea și litografierea unui număr de membrii ai Dietei (Landtag-ului), numiți de rege, și a unor deputați, aflați la Cluj pentru sesiunea Dietei, în vederea unui album, asemănător celui publicat de Joseph Thewrewk von Ponor, cu titlul „Magyar Pantheon az 1825—1827, 1830 és 1832—1836 Pozsonyban tartott orszàggyülések émlekezetére", litografiat infolic la Viena, cam în acel timp, ceea ce stimulase pe clujeni. Litografiile realizate după schițele lui Szathmari în 1841 au fost trase la Institutul Litografic al Colegiului Reformat din Cluj, înființat în 1833 de Gabriel Barra de Akos**. Și muzeul Brukenthal din Sibiu posedă 40 dintre ele, foi detașate în quarto, pe care, pe lîngă portretul bust al celui reprezentat se află și propria lui semnătură, alături de indicația calității în care lua parte la Dietă. Pe o singură foaie se vede iscălit „Szathmari", ortografiat fără sufix nobiliar. Cam în același an, pictorul este sprijinit

---

* Cf. Iulius Bielz, *op. cit.*
** *Ibidem.*

de contele Bethlen, în inițiativa sa de a crea o școală de pictură gratuită la Cluj*.

În 1834, bucureștenii deveneau din nou interesanți pentru Szathmari. Tronul fusese ocupat în Țara Românească de Gheorghe Bibescu, a cărui doamnă era Marițica Văcărescu, ajunsă astfel principesă domnitoare. Tradiția afirmă că Szathmari a cedat insistențelor principelui, venind să se stabilească definitiv la București, unde existența unui public amator de portrete, la această dată, putea ispiti un pictor. Domnul își folosește pictorul de curte pentru a fixa aspectul anumitor ceremonii sau evenimente importante din cursul domniei sale. În colecția Academiei se păstrează o scenă reprezentînd pe Bibescu la sărbătoarea Bobotezei din 1844, și un portret al Doamnei, într-un costum fantezist, o variație vestimentară a costumului național. Această acuarelă, cu toate insistențele și revenirile, este una din bunele lucrări ale lui Szathmari, nu atît prin latura sa de analiză psihologică, de care mai toată viața a fost incapabil pictorul, cît prin aerul de reverie și de grație feminină, însușiri găsite adesea la interpreții romantici de portrete femeiești din acea vreme. Grija și migala cu care tratează, ca într-o enluminură medievală, detaliile costumului, lucrate unele cu veritabil aur, dovedesc devoțiunea și cît dorea de mult pictorul să placă influentului său model.

Bibescu acordă încredere și chiar prietenie lui Szathmari; în 1845 artistul călătorește cu trăsura stăpînirii pe Valea Oltului, de la Rîmnicu-Vîlcea spre Craiova, probabil într-una din deplasările sale pentru îmbogățirea arhivei etnografice. În 1837 Szathmari însoțește pe Franz Liszt prin țară în drumul său spre Kiev. Cu acesta legase prietenie încă din 1839, din Italia, și de recomandațiile ilustrului compozitor se va folosi pentru

---

* Cf. J. Bielz, *op. cit.*

a-și ușura accesul la curțile central-europene*.

În 1848, la 15 mai, cam cu o lună înainte de izbucnirea revoluției, despre pregătirea căreia se pare că acest pictor de curte nu avea nici o știre, „Karl Szathmary" cere agiei din București — agă, adică prefect de poliție, era pe atunci Iancu Manu — îngăduința de a face o expoziție de tablouri, însoțind-o de o loterie. Este prima manifestare de acest gen în țara noastră; în afară de expozițiile de fine de an ale clasei de pictură de la Academia Mihăileană, organizate de elevii lui Asachi la Iași, nici unul din cele două principate nu cunoștea manifestări masive de artă, tablourle cîte unui pictor care vroia să ia contact cu publicul expunîndu-se obișnuit, în vitrinele prăvăliilor. Forma aceasta civilizată de prezentare, Szathmari o introduce la noi, înainte însă ca necesitatea ei să se fi făcut simțită explicit publicului, cum se vede din faptul că expoziția din 1848 rămîne unica; nici măcar Szathmari nu mai are curajul multă vreme să repete experiența. El își caută alte chipuri de a recruta amatori pentru tablourile sale. După căderea lui Bibescu, protectorul său, urmașul și fratele acestuia, Barbu Știrbey, îl moștenește. În 1850, domnitorul îi comandă trei tablouri cu scene din timpul încoronării sale de la 4 ianuarie, „în diferite poziții ale serbării", pentru care artistul capătă un avans de 400 de galbeni**. Tablourile erau destinate a fi așezate în sala Obșteștei Adunări, la Mitropolie.

Priceput în arta de a-și pune în valoare talentul, pictorul acesta știe să provoace „mărinimia" capetelor încoronate. întreaga sa viață va fi stăpînit de grijă de a-și crea relații la curțile

---

* Cf. în privința legăturilor dintre Szathmari și Liszt, studiul profes. academician G. Oprescu publicat în „Viața românească", din 1940 și monografia citată în „Analecta", pp. 56—57.

** Ofisul domnesc nr. 9, din 5 ianuarie 1850, prin care Barbu Stirbey aprobase această propunere a Departamentului Credinței este citat de V. A. Urechia în *Istoria școalelor*, vol. III, p. 35.

domnitoare din Europa, începînd cu cea a sultanului de la care obține în 1851 un inel prețuit 10.000 de piaștri, ca semn de recunoștință pentru un tablou istoric reprezentînd armata turcă într-una din luptele ei, oferit de pictor încă din 1849, probabil în cursul unei călătorii la Constantinopol, cum va proceda de aici înainte în repetate rînduri, în decursul călătoriilor sale necontenit reluate. Căci, dacă pictorul acesta, format ca om și ca artist în centre cu mult mai înaintate în cultură decît erau pe atunci Bucureștii, se poate decide să se stabilească definitiv aici începînd cu anul 1843, el nu renunță însă niciodată la călătorii, și s-ar putea spune că trăiește tot atît în străinătate, cît și în țară.

[...] De la 1850 pînă la moartea sa, în 1887, Carol Popp de Szathmari întreprinde numeroase călătorii. Ele se pot grupa în trei categorii: călătorii în Orient, călătorii în Occident și călătorii prin țară. Din fiecare deplasare, artistul aduce o recoltă bogată de schițe, notații rapide, cel mai adesea în tehnica rapidă a acuarelei, în care excelează.

Revelația Orientului, acest paradis de culoare și lumină al pictorilor romantici, Szathmari o primește în 1850, în cadrul primei sale călătorii în Turcia și Vestul Asiei. Sub cerul limpede al Orientului, arborii impozanți ce încadrează peisajul feeric și venerabilele ruine romane ori islamice sînt, prin monumentalitatea lor, cel mai fericit cadru pentru staturile mîndre de bărbați și de femei, ale acestor populații sculptate parcă dintr-un material mai trainic și mai prețios decît corpurile rigid înveșmîntate ale europenilor. De la gravitatea și misteriosul aer de înțelepți antici ce se descifrează pe figurile bătrînilor, pînă la grația și simplitatea desăvîrșită a formelor tinere ușor drapate, pe care le schițează pictorul, totul i se pare nou și fermecător. Atît în operele acestei prime călătorii, din 1850, cît și în cele produse cu ocazia repetării ei, în 1861 și 1872, Orientul trăiește prin pensula subtilă a acuarelistului cu o intensitate unică în arta noastră pînă azi. Szath-

mari a pătruns pînă în Siria și Persia. Constantinopolul și împrejurimile lui, insula Prinkipo, Scutari, vor fi vizitate în 1852, doi ani mai tîrziu deci, și de Tattarescu, care însă va reține, mai superficial și mai „turist", doar unele vederi generale, banal executate în creion, plate și fără avînt, Szathmari se amestecă printre mulțimile pestrițe și forfotitoare ale tîrgurilor și bazarelor intră sub cupolele largi ale moscheielor, pătrunde uneori chiar în locuințe și hanuri cu ganguri strîmte, bolți joase și lumina filtrată misterios, studiază siluetele femeilor înfășurate în rifuri și mascate de Feregèlè, sau trupurile nude ale bărbaților, bronzuri strălucitoare în zdrențe multicolore. La Bagdad și Diarbekir, orașe pe Tigru, la Khorsabad ori Baalbek, lîngă Beirut, Szathmari caută să surprindă specificul Persiei ori Siriei așa cum căutase specificul Asiei Mici în Turcia. Chipurile oamenilor întîlniți, portretul lui Nasif Allah din Bagdad, sau emirul, „guvernatorul", din Baalbek, pe lîngă cei doi orientali bătrîni din Khorsabad și multe altele — sînt exemple al interesului pe care-l poartă acestor oameni de care, prin simpatie, artistul știe să se apropie.

Carnetul de note al pictorului abundă în detalii surpinzătoare: un costum ciudat, un fel de a-și rade capul, forma unui ornament, un gest, o atitudine tipică. Meșteșugarii ambulanți, mici meseriași din orînduirea feudală permanentizată în Orient, sau negustori mărunți ce-și așteaptă la răspîntie clientela, sînt studiați de artistul acesta pătruns de simțul exactității detaliului concret și de curiozitatea etnografului, pînă în cele mai mici amănunte. Însemnările sale, înviorate de pete de acuarelă cu îndemînare azvîrlite, cuprind cîteva adevărate capodopere, pline de vervă și de spontaneitate, într-o gamă romantică de verde-smarald, roșu închis, brun cald și cîteva culori deschise între care ele să strălucească asemenea nestematelor. Aproape 1.000 de piese recoltate

din călătoriile sale orientale ni s-au păstrat, ceea ce înseamnă enorm de mult, judecînd că multe s-au pierdut ori s-au înstrăinat de atunci pînă astăzi. Sînt cele mai interesante lucrări ale lui Szathmatri, cele mai desăvîrşite artistic. Talentul său de colorist s-a realizat aici mai bine decît oriunde, pînă şi în acordul tonurilor ce compun gama aleasă, cu tonalitatea afectivă inspirată de subiect. Un peisaj marin, o vedere din Constantinopol, cu corăbii albe învăluite în ceaţă, foloseşte cu totul altă gamă decît vederea de cimitir pe malul mării, în care verdele măsliniu şi palidele culori diluate accentuează impresia de tristeţe. Coloritul fiecărei foi din carnet se schimbă după subiectul tratat, întocmai ca la Delacroix sau la alţi romantici. Este o trăsătură de progres tehnic în acuarela noastră pe care n-o mai întîlnim, în arta contemporană lui Sathmari, decît poate uneori la Aman, şi, ceva mai tîrziu, la Grigorescu: adecvarea tonalităţii cromatice la temă este o cucerire recentă a artei, care nu se explică fără eliberarea picturii din normele de atelier.

În Occident, Szathmari întreprinde o călătorie mai lungă pentru prima dată după stabilirea sa în Bucureşti, căci înainte de 1843 i-am văzut peregrinările — în 1855, cu ocazia participării sale la expoziţia internaţională din Paris, unde însă expune nu opere de artă plastică, ci fotografii.

Szatahmari a fost printre primii fotografi artişti de la noi, dacă nu cumva cel dintîi. Acest procedeu mecanic de a fixa o imagine era o noutate senzaţională, pe care spiritul de reporter inventiv al acestui călător înţelege că o poate exploata cu folos. Este drept că din ceea ce ne-a rămas de la el, putem spune că Szathmari ridicase meşteşugul fotografiei, cu toate lipsurile inerente începuturilor, la rangul de artă. Lipindu-le pe foi cartonate, de albume legate în piele,

ornamentate și aurite,* aceste fotografii sînt pentru pictori o mină de aur.

Tot în 1855, ziarele vieneze anunță că pictorul Szathmari a adus cu el două rare și prețioase albume de fotografii, cu potretele generalilor ruși și a taberelor din Silistra și Oltenița.** La 7 martie, același an, împăratul Austriei îi conferă medalia „pentru Artă și Știință", drept răsplată pentru un dar identic. Albume asemănătoare prezintă Szathmari marelui duce de Saxa — Weimar și regelui Württemberg-ului*** — care îi acordă, de asemenea, „Marea medalie de aur pentru Artă și Știință". „Probe fotografice" va avea îngăduința — cum reiese dintr-o scrisoare iscălită de un aghiotant imperial — să prezinte și împăratului Franței, Napoleon al III-lea, în perioada în care pictorul asistă la deschiderea expoziției internaționale din Paris, obținînd abia la 9 mai 1856, după un an deci, medalia de expozant.

La Londra, tot în 1855, Szathmari obține și din partea reginei Victoria, „ca o mărturie a aprecierii majestății sale", o medalie de aur, a patra în curs de cîteva luni. Szathmari înțelege să tragă toate foloasele de pe urma acestei tehnici binecuvîntate; de aceea el se ține la curent cu progresele ei, își cumpără literatură de specalitate, își transcrie rețete noi pentru prepararea emulsiei plăcilor și pentru realizarea copiilor, își însușește orice

---

* Principesa Wittgenstein, prietena lui Liszt, recomandă artistului printr-o scrisoare din 1855 din Weimar, să facă unele fotografii în familia lui Liszt la Paris, — mama, fiicele, sora compozitorului, împreună cu guvernanta familiei — „pe care vei avea bunătatea să le... legi dumneata însuți într-un marochin roșu cu «filete», «podoabe și margini aurite» și cu inscripții «în cifre de aur, cît mai bogate cu putință»", Cf. articolului prof. academician G. Oprescu, în „Viața românească, *op. cit.* și reproducerea scrisorii în nota 1, p. 55 a monografiei citate.

** Ziarul „Der Humorist" al lui M. G. Saphir, 20 februarie 1855, citat apud G. Oprescu, *op. cit.*, p. 62.

*** Ziarele „Anzeiger für Wurtenberg, din 13 mai 1855 și în „Schwäbische Kronik", din 16 mai 1855, cit. apud, G. Oprescu, p. 63.

inovație de care ia cunoștință și inovează el însuși tehnica , imaginînd procedee.*

Preocuparea pentru fotografie îi va aduce foloase și în țară. Astfel, sub Alexandru Ioan Cuza, el este numit,la 16 octombrie 1863, pictor și fotograf al curții, calitate în care el însoțește pe domnitor în vizita pe care acesta o face sultanului la Constantinopol, în martie 1864. De altfel, Szathmari îl însoțise pe domn și în 1859 la Constantinopol, fără să fi avut însă titlul oficial. Din a doua călătorie oficială, la 1864, pictorul ne-a lăsat, pe lîngă unele obișnuite acuarele cu subiect oriental, o schiță, executată probabil pe furiș, „într-un fund de pălărie"**, reprezentînd întrevederea lui Cuza cu sultanul Abdul-Aziz, de față fiind și Fuad Pașa la 20 martie 1864. Este o imagine rapidă, fără preocuparea niciunei reguli de compoziție, cu totul altfel decît *Deschiderea Divanului Ad-hoc* din 29 septembrie 1857, pe care Szathmari o compusese cu totală migală, făcînd din fiecare cap un portret și din întreg o imagine menită să inspire respect. Opera, fiind destinată litografierii, a fost editată la Woneberg. La 29 februarie 1860, Szathmari reluase această temă (Deschiderea Camerei) într-un desen de aceeași factură, documentar interesantă, editată de maiorul D. Pappasoglu, la Danielis, desen aflat în colecția Academiei Române. Între timp, apăruse și reprezentarea *Comisiei Internaționale a reorganizării Principatelor Dunărene*, imagine convențională, la litografierea căreia însă, Szathmari a pornit de la fotografia ce însuși o executase. Cu rost figurativ pur și simplu, desene sau fotografii, imaginile acestea sînt gîndite de Szathmari ca niște documente ale evenimentelor, cît mai aproape de realitate, însă foarte puțin personale. Szathmari va încerca încă, cum vom vedea, și unele compoziții alegorice sau istorice, cu substrat ideologic, în care să-și poată manifesta sentimentele de dragoste față de

---

* Cf. *Descrierea unei asemenea tehnici mistificatoare*, în G. Oprescu, *op. cit.*, pp. 63—64.
** Cf. G. Oprescu, *op. cit.*, p. 65.

patria pentru care optase. Despre acestea vom vorbi însă mai tîrziu. Deocamdată, să notăm călătoriile pictorului în Occident, după 1855—1856. În 1859, așadar, Szathmari însoțește pe principele Cuza la Constantinopol, unde, printre altele, are prilejul să facă și cunoștința pictorului italian A. Preziosi, care îi dă, prin publicațiile sale cromolitografice asupra Orientului, ideea de a publica și el asemenea planșe, cu subiecte luate de la noi. În 1868, Preziosi va călători în România și va colabora cu Szathmari, desenînd împreună*.

În 1860, era din nou departe de țară, cum reiese din scrisorile adresate familiei sale, nu la începutul anului , totuși căci în februarie este angajat de ministrul Ion Ghica să litografieze marea hartă topografică a României. În cursul anului, pare să fi trecut și la Dresda.

În 1869 întreprinde o nouă lungă călătorie în Apus, semnalîndu-se la München, Haga și în Anglia, apoi la Cluj. În 1873, participă la expoziția internațională de la Viena; în drum spre și dinspre capitala imperiului se oprește în Bucovina, unde continuă să schițeze acuarele cu subiecte etnografice. În 1874 deschide o expoziție personală la Cluj, orașul său natal, în care acest „clușianu de nascere, dar de vreo 20—25 ani... în capitala României“ — cum se exprimă ziarul „Orientul Latin“ din Brașov** — expune 63 de acuarele și 3 uleiuri, în majoritate vederi din România, din București (Stavropoleos, Batiștea, Moșii), sau din țară (Cozia, Vălenii de Munte, Hurezi, Măgureni, Surpatele etc.). Prin această expoziție, clujeanul încetățenit bucureștean caută desigur să stabilească o trăsătură de unire între patria lui de „născare“ și cea pentru care optase. Este prima străduință de a creea o legătură culturală

---

* Cf. în această privință comunicarea prof. academ. G. Oprescu la academie, în 14 martie 1941: *Carol Popp Szathmary desenator*, p. 9 n.

** „Orientul latin“, Brașov, la 11 decembrie 1864, publică o entuziastă scrisoare a lui Ladislav Vaida, unde se face o laudativă dare de seamă asupra acestei expoziții.

între unguri și românii de dincoace de Carpați, în secolul XIX. Organizînd această expoziție, pictorul își îndeplinește o datorie de conștiință aproape. El este, în această acțiune, un cetățean devotat al României, căreia încearcă să-i facă un serviciu real, și un precursor în materie de relații prietenești pe plan internațional, relații care, din nefericire, cu toată bunăvoința unor oameni conștienți cum este Szathmari, nu se puteau stabili sub regimurile șovine din trecut.

În 1875 pictorul este la Karlsbad, plecat pentru cura de ape, apoi în Saxonia, unde profită de ocazie, pentru a prezenta cîteva acuarele regelui și reginei-mame, care îl primesc în audiență, în septembrie. În același an cumpără de la Londra și expediază în țară lucrări pentru colecția sa. Se întoarce în țară din nou prin Cluj. În 1876, corespondența sa ni-l indică iarăși în străinătate, fără specificarea locului.

Războiul de la 1877 îl numără pe Szathmari printre pictorii care l-au ilustrat, cum vom vedea, alături de Grigorescu, Henția și Mirea. [1]

În 1878, este din nou în străinătate, cum reiese din scrisori. În 1880, el duce personal reginei Olandei, un album de vederi din România, pentru care aceasta îi mulțumește la 24 august. Înainte de această călătorie, pictorul fusese la Viena, în iulie. La sfîrșitul anului este la Londra, unde cumpără un aparat, curios denumit „Luxograf" (poate un fotometru, pentru măsurarea timpului de expunere a clișeelor fotografice). Tot în 1880 călătorește în Bulgaria, în octombrie, repetînd o călătorie din octombrie 1879, cum reiese din două vederi ale orașului Rusciuc, din colecția Academiei. Prințul Alexandru de Battenberg al Bulgariei îi achiziționează în acest an cîteva lucrări, pentru suma de 560 napoleoni, sau 11.210 franci.* În 1881, evenimentele din țară îl opresc să călătorească, prezența pictorului curții fiind

1 Vezi articolul „Contribuția pictorilor la plastica Independenței", pp. 405—411 (n.r.)
* Cf. G. Oprescu, *op. cit.*, p. 78.

indispensabilă la ceremonia încoronării primului rege, pentru care organizează artistic și cortegiile. În 1882, august, este la Berlin, iar la 1 septembrie 1883, în același oraș, cumpără diverse materiale pentru litografie. După această dată, ultima lui ieșite din țară i-o prilejuiește un banchet de la Belgrad, în anul 1884. Este interesant de remarcat că, după stabilirea sa în București, călătoriile în Apus nu mai au pentru Szathmari decît rolul de călătorii de plăcere sau de afaceri, și nicidecum pe acela de călătorii de studii, sau de voiaje pentru îmbogățirea repertoriului de teme. Pictorul, care se deschide Orientului cu toată puterea sa de receptare artistică, este închis pentru Occident, unde nu vede decît prilejuri de a-și recruta o clientelă mănoasă, uzînd de relațiile sale pentru a se introduce în cercurile numeroaselor curți domnitoare. Considerînd aceste călătorii ca pe niște obligatorii etape ale activității sale, pictorul revine însă necontenit la subiectele care-i sînt dragi și cărora li se dedică, în țară și în Orient.

Călătoriile sale prin țară trebuie să fi fost numeroase. Urmele lor ne-au rămas în operele lui, dar datele ne sînt, cum e și firesc, mai puțin cunoscute. Știm că și la București Szathmari găsește pitorești subiecte, încă din prima perioadă a activității sale. Aspectul semi-oriental al orașului, cu negustorii săi ambulanți cărora pictorul merge cu precizia pînă la a le nota pe portative muzicale melodia strigătelor specifice profesionale — cu țigăncile și aglomerările sale pitorești, „Tîrg Moși" — cum notează pictorul la 1864, îl atrage în special. Este în zarva pestriță a acestor adunări eteroclite, parcă o evaziune pentru pictorul de curte care simte nevoia să se destindă, odihnindu-se de rigorile etichetei. Costumele țărănești, alături de cele mai curînd orientale ale negustorilor ambulanți și ale cochetelor mahalagioaice cu scurteici colorate, uniformele soldățești și hainele largi ale țiganilor cu fesuri turcești și șalvari, sînt redate în compoziții demne de orice maestru romantic, denotînd progresul artistului în tehnică și viziune: felul în care sînt compuse, pe grupe distincte și

individualizate, aceste scene în care totuşi masa este personajul principal, în monolitica ei pluralitate, dovedeşte o ingeniozitate şi o inteligenţă de mare artist. Faţă de vederea Cotrocenilor din 1834, sau de notele de drum din 1837, ori de lucrările din 1840, Kervanul şi scena rustică de la Floreasca, cu vaci într-un teren mlăştinos, faţă de scenele de la Moşi chiar, executate prin 1846, lucrări de vizibil talent şi de interes documentar netăgăduit, acuarelele de după 1860, sînt, fără nici o îndoială, superioare. Anii 1866, 1867 şi 1868 sînt anii marilor călătorii prin ţară ale pictorilor. Oltenia, Argeşul, Muscelul, Putna şi, în sfîrşit, Neamţul sînt regiunii în care pictorul lucrează mai cu seamă , în aceste călătorii între care, în cel puţin una, fusese întovărăşit de Preziosi. Cu aparatul fotografic nelipsit de lîngă dînsul şi cu ustensilele sale de pictor, Szathmari se străduieşte să redea imaginea exactă a omului şi pămîntului ţării: negustorii de pălării sau de pepeni din bîlciuri ca şi ţăranii îmbrăcaţi în costume naţionale, ce se înghesuiesc în preajma lor, sau care sînt pictaţi individual. pentru fixarea detaliilor portului, atrag deopotrivă atenţia artistului. Foile reprezentînd ţărani în portul lor sînt încadrate pe margini de schiţe de amănunte: croiala unor mîneci, un fald, un nod de maramă; părţile mai curioase ale veşmîntului. Szathmari a încercat în două rînduri să-şi orînduiască, în liste, numărul şi categoriile acuarelelor reprezentînd vederi din ţară sau costume. Una este consacrată „Românilor ce trăiesc în alte state". Cuprinde costume şi tipuri din Transilvania, Bucovina, Banat, Serbia, Bulgaria şi Macedonia. Alta este „lista al (sic!) colecţiunii de acuarele", cu subiecte inspirate mai ales de vizitele pe la mănăstiri: Cozia, Văratec, Agapia, Flămînda (Cîmpulung), mănăstirea lui Negru Vodă din acelaşi oraş, mănăstirea Dealul, Văcăreşti, Curtea de Argeş, Biserica Bucur, Sf. Gheorghe din Buzău, Sf. Dumitru din Cariova, Mitropolia din Bucureşti etc. Evident, ele sînt departe de a epuiza totalitatea operelor rămase.

Alături de vederile din București, demne de precizia incisivă a unor stampe de Callot, dau de vederile din porturi — Giurgiu în special —, în care nostalgia depărtărilor de care suferea artistul se trădează în vibrația penelului însetat să transcrie limpezimile cerului reflectat în ape și succesiunea pestriță a petelor de culoare ce reprezintă mulțime în mișcare, aceste acuarele sînt, în pictura românească, întîia încercare serioasă de a ieși din atelier și de a încetățeni în artă reprezentarea naturii, direct, fără filtrul manierist al regulelor academice.

Mulțimile și natura sînt pentru Szathmari alimentul unei pasiuni, ca fauna și peisajul deltei, luncii sau pădurii pentru un vînător. În căutarea naturii și a omului integrat în natură, acest sentimental educat în orașul european modern, avînd nostalgia pitorescului de care suferă populațiile de veche civilizație urbană, înregistrează imaginile orientale și balcanice, ori pe cele rustice din țara noastră agrară „eminamente", pe atunci, cu voluptatea și cu interesul nestins al marilor călători romantici. El contribuie mai mult ca oricare alt pictor — fiind mai dotat și mai activ decît un Trenk, de pildă, care îi este contemporan și a cărui activitate merge pe aceeași linie —la educarea gustului artistic al publicului românesc într-o direcție nouă: după portretul de familie și cel oficial, după portretul istoric și compoziția istorică, după alegoria academică și marile compoziții neoclasice de tip Tattarescu, Szathmari infuzează amatorilor de pictură din țara noastră gustul pentru priveliștea din natură, pentru peisajul concret realist, văzut luat ca temă autonomă de pictură și nu doar drept cadru ajutător, și pentru omul viu, al vieții de toate zilele, integrat în priveliștea cotidiană și imposibil de separat de ea. Reprezentărilor convenționale ale țăranilor, care se vedeau pictați de un Tattarescu cu capete de statui, eline, arta realistă a lui Szathmari le opune chipurile aspre sau blînde, brăzdate sau fragede, luminoase sau posomorîte,preocupate sau visătoare, așa cum le întîmpină în realitate, ale țăra-

nilor, meșteșugarilor și oamenilor din popor, pictați de dînsul. Inainte de Grigorescu, Szathmari este primul pictor care se apropie atîta de popor. Interesul pentru noile teme, pe care Grigorescu le va impune începînd din 1870, dată cînd participă masiv la o expoziție, cu 25 de opere, sau mai curînd din 1873, anul triumfului său la „Expoziția Amicilor Bellelor-Arte", Szathmari contribuie, ca un precursor, să-l stîrnească înainte de apariția acestuia.

Încă de la prima expoziție a artiștilor în viață, Szathmari se face remarcat prin cîteva tablouri cu subiecte din România: „El a împrumutat din România cîteva teme care i-au purtat noroc", scrie un ziar al epocii*, recomandînd mai ales o piață sau un tîrg din Craiova, „strălucind de lumină" și o căruță de poștă, „de un adevăr remarcabil". In 1865, ziarele îi critică unele tablouri în ulei, pentru „desenul insuficient, culoarea monotonă și efectul fără unitate"** , lăudîndu-i în schimb acuarelele reprezentînd costume naționale și un peisaj din împrejurimile palatului în care a fost găzduit Cuza la Constantinopole***.

Încă de la această dată, publicul și amatorii încep să ia poziție față de încercările lui Szathmari, și să le discute. Szathmari reprezintă pentru momentul 1864—1873, reacția față de atotputernicia picturi academiste și încercarea artei de a îmbogăți temele picturi românești printr-un gen nou, al cărui moment sunase.

Într-adevăr, de la 1864 înainte peisajul și țăranul încep să preocupe spiritele.

---

* „La Voix de la Roumanie", 11 februarie 1864.

** „La Voix de la Roumanie" (Ange Pechmeja, despre salonul din 1865 la rubrica Beaux-Arts), 1 iunie 1865.

*** In *Explicația operelor de pictură, sculptură, arhitectură a artiștilor în viață,* expuse în sala cea mare de la Ministerul Cultelor, la 25 aprilie 1865 — București, Imprimeria statului 1865, Carol (sic!) Sathmari este trecut la adresa: *strada Curtea Veche, nr. (lipsă)*, cu 4 tablouri: 1. *Măria sa Alexandru Ioan* 2. *Tîrgul din Craiova*, 3. *Voiajul Măriei Sélle la Constantinopol* (aucarelă) și 4. *Unu tablou cu diferite costume naționale* (miniatură).

2. H. Trenk și spiritul exoticului descoperit în însăși țara de elecțiune

Al doilea pictor din categoria celor ce contribuie prin opera lor la reacțiunea împotriva academismului, mai puternică între anii 1864 și 1873, este un străin stabilit în Țara Românească.

Heinrich Trenk este de origine elvețian, născut la Zug*, în anul 1820. După studii la Academia de Arte Frumoase din Düsseldorf (Germania), își petrece o parte din tinerețe în Austro-Ungaria. Se află în Ardeal în preajma revoluției de la 1848, așa cum ne-o atestă data unui portret pe care-l execută la Sibiu în 1847**, incontestabilă de vreme ce este însemnată de însuși pictorul, lîngă iscălitura sa. În acest oraș de graniță a imperiului Austriac, Trenk a ocupat chiar postul de profesor de desen, într-o școală de fete, după afirmațiile unui cercetător sibian***.

Pe lîngă acest post, pictorul își sporea veniturile cum putea: pictura propriu-zisă nu renta prea strălucit nici în orașele ardelene. Genul cel mai căutat era și aici, ca și în principate, la această epocă, tot portretul de familie. Așa, îl găsim pe tînărul elvețian pictînd pe membrii familiei Sigerus, viitorul senator sibian, adică pe „Magistrats-Obernotär" Karl Sigerus (1812—1868), întru nimic deosebit de portretele ce se practicau la noi în aceeași epocă, sau pe tînărul pe atunci Iulius Sigerius, viitorul senator sibian****. În acest

---

* Cf. M. Csaki, *Führer durch die Gemäldegalerie Brukenthal*, Sibiu, 1909.

** Este vorba de portretul lui Karl Sigerus (1812—1868), *Magistrats-Obernotär* din Sibiu, ulei pe pînză, 0,530 × 0,430 m, semnat dreapta jos. H. Trenk, 1847, care se află la muzeul Brukenthal de la Sibiu.

*** Emil Sigerus, *Von alter Hermannstadt*, Sibiu, 1922, vol. I, p. 93 citat și apud G. Oprescu, *Istoria picturii românești*, p. 60.

**** Tabloul reprezintă în realitate un băiat parcă mai mare decît de 10 ani, cum ar reieși din datele publicate de posesorul său, D-rul Iulius Bielz din Sibiu, care, în *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen*, Sibiu, 1936, p. 71.,

portret de adolescent, ceva din aerul picturii vieneze a epocii se transmite, în fața infantilă a modelului, în haina sa albastră și în pantalonii galbeni, cu dungi albe. Dacă pictorul a trecut prin Viena, înainte de a se stabili în Ardeal, această manieră a lui s-ar explica foarte ușor, deși, chiar și fără această ipoteză, influența portretului Biedermayer de tip vienez se explică, orașele ardelene fiind întrucîtva sucursalele provinciale ale capitalei Imperiului, și în materie de cultură.

La Sibiu există încă, pe lîngă cele două portrete pomenite, și un altul de mici dimensiuni, în ulei pe carton, reprezentînd pe notarul public *Karl Schelker*, cu cioc, haină brună cenușie și vestă castanie, lucrată după părerea posesorului ei, D-rul J. Bielz, datată, dacă lectura este exactă, din 1856, ceea ce dovedește că pictorul s-a mai întors la Sibiu după stabilirea sa în România. Clientela lui Trenk nu era deci recrutată întotdeauna din rîndul marilor funcționari cărora le aparținea familia Sigerus. Notarul public este un personaj important, e drept, în localitățile ardelene, dar nu unul de prim ordin. Trenk executa așadar de comandă, portrete probabil ieftine, pe un material mai puțin durabil decît pînza, în dimensiuni reduse, ceea ce dovedește că el făcea funcția fotografilor de astăzi la această dată cînd fotografia, de-abia la începuturi, nu pătrunsese încă în Ardeal.

Trenk vindea desigur și tablouri executate pentru plăcerea sa, peisaje în special, ca acela stîncos din posesia D-rului Bielz, ținut în tonuri de galben, în care se văd calitățile de precizie și minuție ale acestui elev al școlii din Düsseldorf.

---

sub. nr. 803, cataloghează această pînză de dimensiunile 0,860 × 0,530 m, considerînd-o executată către 1850, și provenind în colecția sa din bunurile familiei Sigerus însăși. Dacă Julius era născut într-adevăr la 1840 și portretul este din 1850, cum crede D-rul Bielz, atunci acest copil se dezvoltase foarte bine. Nimic nu se opune însă să considerăm opera mai tîrzie; faptul că la 1851 Trenk vine în Tara Românească, nu-l împiedică să se fi întors și după această dată, temporar, la Sibiu.

Muzeul Brukenthal mai posedă încă, expus în Secția de Arheologie, ca un document din care se vede cum arăta Sibiul la mijlocul secolului trecut, o pînză de Heinrich Trenk (nesemnată, e drept dar certificată în 1885, pe verso, ca fiind de acest artist, executată în 1846), o vedere din Oberstadt (0,597 × 0,480 m), nu lipsită de calități, doar foarte rece, atît ca desen — liniar pînă la geometrie — cît și ca gamă cromatică, cu predominanța verdelui. Pictată lins, fără nici o urmă de tușă, în tonuri locale neanalizate optic, această pînză pare mai curînd opera unui arhitect decît a unui pictor. Este o tipică lucrare de meșteșugar corect, care-și desăvîrșește calm, fără să participe afectiv, lucrarea, după un prospect logic stabilit pînă în amănunte, ca pe o operă de tehnică, ca pe un obiect util. Artistul este absent din lucrare. De altfel, după cîte ni se relatează, Trenk nu era departe de a se considera, singur, un meșteșugar. De bună seamă, datorită faptului că veniturile erau insuficiente, el acceptă în 1851 să picteze pentru un negustor sibian, o firmă reprezentînd în mărime naturală un țăran de la munte*. Dacă pictorul a fost nevoit să accepte asemenea comandă, putem lesne înțelege că nu i-a fost greu să părărească orașul transcarpatin, pentru a veni în București. Aceasta se întîmplă la 1851**.

Este foarte posibil ca pictorul să fi executat în capitala Țării Românești și portrete. N-avem însă cunoștință de nici unul. Ceea ce știm cu preciziune este că el s-a impus mai puțin ca pictor decît ca desenator, precizia topografică a schițelor sale atrăgînd atenția unui arheolog ca Alexandru Odobescu, pe atunci în căutarea unui însoțitor, pentru călătoriile sale de studiu, însoțitor care să fixeze aspectul monumentelor și vestigiilor istorice întîlnite. Pentru acest scop, corectitudinea și minuțiozitatea artei lui Trenk i se par cum nu se poate mai potrivite lui Odobescu. Cînd, în 29 ia-

---

* Cf. Emil Sigerus, *op. cit.*, p. 93.

** Cf. G. Oprescu, *Istoria picturii românești*, ed. I, p. 60.

nuarie 1860, prin jurnalul Consiliului de Miniştri al Principatelor Unite* se hotărăşte luarea măsurilor pentru conservarea monumentelor istorice, Odobescu, căruia îi revine sarcina de a vizita şi studia pe cele din judeţele Dolj, Mehedinţi, Gorj, Vîlcea şi Argeş, porneşte la îndeplinirea ei însoţit de Trenk.

Servindu-se de creion şi de peniţa de tuş, de acuarele şi guaşe, dar mai ales de laviu, Trenk fixează pe hîrtie, cu siguranţa unui aparat fotografic, aspectul monumentelor vizitate cu ilustrul profesor în vara anilor 1860 şi 1861, şi detaliile asupra cărora interesul acestuia stăruie**.

Presa timpului anunţă această colaborare şi notiţa despre simbioza savantului cu artistul apar în periodice***. E drept că la noi în ţară o asemenea conlucrare se întîlnea pentru întîia dată. Tattarescu, care se va oferi şi el, simultan, pentru o sarcină asemănătoare, nu întovărăşeşte totuşi pe nici unul din cei patru oameni de cultură însărcinaţi de minister****, ci porneşte singur pe urmele lui Alexandru Pelimon, uneori e adevărat, dar cel mai adesea pe acolo pe unde îl purtau interesele sale de pictor decorator de biserici. Trenk înţelege rostul muncii ştiinţifice.

Desenul său este un document admirabil. Mănăstiri, ruine de cetăţi istorice, morminte şi pietre funerare cu inscripţii, fîntîni şi pridvoare, fresce de ctitori, odoare de metal şi odăjdii vechi, icoane, legături de evanghelii sau chiar facsimilul unei pagini, sînt consemnate toate de mîna, impersonală aproape, a desenatorului. S-ar părea că artistul este totalmente absorbit de această muncă de arhivar — imaginist, uitînd cu totul că există, că simte şi că vede tot ceea ce nu face obiectul studiilor arheologice ale lui Odobescu. Totuşi, pe

---

* Opisul Ministerului Instrucţiunii, dosarele nr. 399 şi 387, 186.

** Cf. Însemnările zilnice ale lui Odobescu, în „Convorbiri literare“ 1923, ianuarie 2.

*** Cf. G. Sion, în „Revista Carpaţilor“, 1 iulie 1860, p. 398.

**** Vezi supra pag.

alocuri, Trenk mai scapă o privire și asupra aspectului „profan" al ținutului vizitat. Iată, dintr-un noian de desene arheologice*, o indicație de acest gen, numărul 67: „Ocnă sistematică din districtul Vîlcea". Este aproape o viziune dantescă în clarobscur, a muncii subterane. Alteori, peisajul pur și simplu îl atrage: „Pod și cascadă pe apa Bistriței, în dosul Mănăstirii" (nr. 56).

Majoritatea acestor desene, astăzi la Muzeul de artă, au fost expuse la 1865, apoi în 1873, la Expoziți Societății Amicilor Bellelor Arte, în sala Herdan. Unele din ele au fost de atunci, adesea reproduse**. Trenk se înfățișa în 1873 cu ele într-o expoziție în care Grigorescu juca rolul principal, cu peisagiile sale atît de impregnate de sentimentul subiectiv al artistului atît de personale, de calde și de grăitoare. Natura, revelată prin artă, invadează o dată cu expoziția acestui an, în pictura românească. Gustul publicului se educă în acest sens și pictorii ce-și exercită încă pe vechile teme talentul, nu mai au succes.

Trenk asistă impasibil la acest moment capital din istoria picturii noastre. Fusese și el unul din cei care pregătiseră erupția peisajului în sălile de expoziție, cu toate acestea fenomenul nu i se lămurise în conștiință.

Încă de la prima expoziție a artiștilor în viață, cea din 1865, în catalogul căreia găsim, cu privire la Trenk (Heinrich), că ar fi născut în Elveția Disseldorfu (sic!) „el expune două peisagii": „*Muntele Negoiu din Carpați*"*** și *Malurile lacului Căldărușani*. Pictura lui nu trece neobservată. Presa laudă fidelitatea desenelor sale arheologice**** și, deși nu uită să obiecteze în legătură cu neajunsu-

---

* Titlurile a 75 dintre ele sînt reproduse în G. Oprescu, *Istoria picturii românești*, ed. I, pp. 61—62, în notă.

** Cf. „Convorbiri literare", nr. 10, 27, 34 și 59 (mai 1907).

*** În *Explicațiunea operelor... artiștilor în viață*, în 1865, este trecut ca expus de Trenk doar *Muntele Negoiul*. Totuși presa vorbește și de un al doilea peisaj.

**** Cf. Ange Pechmeja: *Le Musée de Bucharest*, în „La Voix de la Roumanie", 10 august 1865.

rile de tehnică ale peisagiilor în ulei expuse, remarcă apariția acestui gen nou: „Dr. Trenk, peisagist“, scrie (Stăncescu?) în Amicul Familiei*, figurează cu o vedută din România. Stilul e frumos, efectele atmosferice ar fi pline de dulceață și poezie; Dl. Trenk are însă coloritul greu; tabelele sale îți fac efectul d-a te doborî la pămînt. E păcat că atîta gust, imaginație, că atîtea calități de perspectivă ajung prin defectul s-a empâter (sic!) a nu dobîndi succesul ce merită“.

În „La Voix de la Roumanie“**, i se aduc critici asemănătoare. Vorbind de cele două mari peisagii în ulei trimise de artist (Muntele Negoiu și Malurile lacului Căldărușani), Pechmeja, deținătorul rubricii de artă plastică scrie: „Dl. Trenk excelează în a trata stîncile, terenul. Frunzișul arborilor săi este mult mai puțin satisfăcător. Cît despre figuri, din fericire destul de rare, avem regretul dar și franchețea de a adăuga că ele sînt sub orice critică, peisajul neputînd decît să cîștige dacă devine complet solidar, noi îl sfătuim foarte serios pe artist să-și depopuleze priveliștile“. Ironia are un sîmbure de adevăr: figurile sînt greoaie adeseori la acest peisagist, căruia toți criticii epocii îi impută „oarecare greutate și lipsa absolută a transparenței“.

Trenk este un pictor cu simțul necontestat al priveliștei naturale. Chiar nașterea sa îl indică pentru aceasta: impresii primite în prima copilărie în orășelul de lîngă splendidul lac elvețian de pe malurile căruia poți privi piscurile înzăpezite ale munților încununați de nouri, îl fac să caute peste tot, chiar în Carpații noștri, ecoul măreției Alpilor natali. Tablourile sale păstrează și în tehnică ceva din felul de a picta al peisagiștilor elvețieni sau germani, a tirolezilor în special, dintre aceștia din urmă.

Concepînd peisajul ca un clasic, el caută aspectul sublim al naturii, măreția ei covîrșitoare, miri-

---

* „Amicul familiei“, 1865, nr. 26—27.

** Din 1 iunie 1865, sub semnătura lui Ange Pechmeja la rubrica Beaux-Arts.

fică. Supraordonat omului, peisajul clasic nu este decorul cotidian al acțiunii comune a omului, ci spațiul sacral în care se oficiază ceremonia contemplației estetice. Subordonarea omului față de peisaj este tipica trăsătură a viziunii clasicilor. Romantismul a făcut din peisaj „o stare de suflet". El l-a umanizat într-o măsură, proiectînd sentimente umane în decorul natural și atribuind naturii simțire și voință. Viziunea realistă a naturii vine însă să ia locul acestui fel de a concepe peisajul, după mijlocul secolului XIX, în special sub influența peisagiștilor englezi. Realismul, expresie a claselor sănătoase, în ascensiune, concepe natura ca pe un decor obișnuit, imanent, al vieții și muncii omului, ca pe un cadru firesc al existenței cotidiene. Coordonarea omului cu peisajul, punerea lor pe același plan, la același nivel, este opera progresului viziunii realiste în pictura secolului XIX.

Trenk este dintre artiștii care contribuie să introducă reprezentarea naturii, ca temă autonomă, în pictura românească. Prin aceasta, el este oarecum adversarul academismului instaurat la noi prin Tattarescu și Panaitescu-Bardasare, și un precursor al transformării care va fi operată în pictura noastră de geniul lui Grigorescu. Însă, prin modul de a concepe reprezentarea naturii, prin viziunea sa, Heinrich Trenk rămîne încă un clasic, multă vreme, căutînd să înfățișeze în tablourile sale o natură majestoasă, supraordonată omului și indiferentă față de el.

Este adevărat că uneori el a alunecat și către concepția romantică a peisajului — stare de suflet. „Ceea ce ne place mai mult — scrie același Pechmeja cu ocazia expoziției din 1865 — este un clar de lună pe țărmurile unei insule împădurite unde cîteva căsuțe își pîlpîie luminile: efect foarte larg, foarte just, plăcut din toate punctele de vedere" *. Este vorba, desigur, de unul din micile uleiuri aflate astăzi la Muzeul de Artă, în albumul Trenk. La a doua expoziție a artiștilor în viață, din 1868, Trenk prezintă o lucrare de

---

* *Ibidem.*

genul „Negoiului", tot o „vedută", intitulată *Oltul la Cîrlige*, lucrată în acelaşi an *, cu care ia, ca şi în 1865, medalia de clasa a II-a. Este tot un peisaj clasic, ca şi cel reprezentînd Mănăstirea Cozia, expus astăzi la Galeria Națională, datat 1866 **. Cu ecouri alpine, acest peisaj luminat de un soare în asfințit, ce pune pe munții de pe malul din fund al Oltului reflexe roşiatice, într-o perspectivă aeriană destul de reuşită, îmbină dragostea de preciziune arheologică a călătorului studios care l-a însoțit pe Odobescu, cu nostalgia elvețianului expatriat. Figurile, mărunte, aproape miniatural executate, ce se văd în acest peisaj, sînt, contrar părerilor criticii din epocă despre alte tablouri, destul de reuşite şi de caracteristice: un călugăr, un om cu calul de căpăstru, cîteva personagii în barca ce acostează. Este un început de împăcare între privelişte şi om, între măreția rece a primei şi mărunta intrepiditate a celui de al doilea, care caută prin acțiunile sale să o stăvilească şi înfrîngă. Această atitudine a pictorului este însă vizibilă numai sporadic. În 1859, Trenk pictase *Casa la Baltă* ***.

Poate natura peisajului, stepa aceea nesfîrşită, întinderea cît vezi cu ochii a cîmpiei cu cîte un pom ici şi colo, din care casa se iscă fără să încerce a o domina, ca o excrescență firească a solului, poate această orizontalitate cu care nu era obişnuit din țara sa şi nici din Transilvania, să fi contribuit a-i schimba atitudinea. Trenk, este, aici, mult mai realist. Peisajul nu are nimic înălțător. El este neidealizat. E cadrul acțiunilor cotidiene ale țăranului de la Dunăre, care se şi

---

* Fostă la muzeul Toma Stelian (Catalog nr. 436), această pînză este semnată şi datată H. Trenk 1868. Astăzi la Galeria Națională a Muzeului de Artă al României.

** Inventar nou 289, ulei pe carton, 0,338×0,477 m.

*** De la Galeria Națională a Muzeului de Artă al României, provenind din colecția regală. Inventar nou 1563, ulei pe pînză, 0,235 × 0,450 m. Semnat stînga jos: Trenk, 1859.

vede în exemplare multiple în această pînză, fie dormind în bătătură cu capul pe o traistă vărgată, fie bînd la o masă, sub streașina de stuf. Animalele din curte, porcii fugăriți de cîini, găinile, boii, completează impresia de viață reală surprinsă într-un instantaneu reușit. Minuțiozitatea lui Trenk apare în detaliile costumelor, în tehnica miniaturală a tratării figurilor. Este primul său peisaj mai realist pe care i-l cunoaștem.

La București, Trenk se va deprinde cu înfățișarea pitorească a orașului oriental, în care urmele satului din care s-a ridicat sînt încă vizibile. Ca și Szathmari, Trenk va fi atras de aglomerările umane. În 1868, el a expus o acuarelă, pe care presa o consideră „din cele mai originale“ *, intitulată *Tîrgul de iarnă*, care se pare că a fost achiziționată pentru colecția regală **, cum reiese din articol.

Un *Bîlciu la București*, din 1867, pînză de dimensiuni destul de mari, în care peisajul se reduce la minimum, importanța figurilor umane crescînd pînă la a copleși interesul artistului, se găsește în depozitele Galeriei Naționale.

Este vorba de un iarmaroc, de felul acelora ce se țin încă pe alocuri la noi și astăzi. Pe fondul de case acoperite de zăpadă ce se profilează pe un cer cenușiu, mulțimea pestriță de oameni, parte în costumele pitorești de factură orientală, pe care le purtau precupeții în București vechi, parte îmbrăcați țărănește forfotește de colo-colo, grupîndu-se după interese: ici un vînzător de cizme, cu brațe pline de curioasa sa marfă, colo un covrigar, mai la o parte un alvițar arnăut, iată numai cîteva din tipurile pitorești spre care se îndreaptă atenția pictorului. În centrul pînzei, umbrela roșie caracteristică a negustorilor ambulanți, ninsă și ea. Țărani pe un car cu fîn, în dreapta, lîngă o streașină înghețată, cu țurțuri, și alții,

---

* Amicul Familiei““, 1868, nr. 5, *Expoziția de pictură și sculptură din anul 1868.*

** „A fost și acesta cumpărat de un august amator“, (pe lîngă acuarelele lui Szathmari. I.F.).

bine studiați etnografic, risipiți prin mulțime, se văd peste tot. Deși fiecare figură este bine individualizată, compoziția este unitară, cu toată lungimea pînzei, disproporționată față de lățimea ei (0,995 × 0,450 m). Este o nouă dovadă a interesului manifestat de artist pentru aspectul social al mediului în care viețuia.

La Ministerul Artelor s-a prezentat, în iunie 1950, spre achiziționare, un mic tablou * reprezentînd precupeți pe o stradă din București: un găzar, un zarzavagiu, în plină stradă, în care mai apar și alte personaje. Fals atribuit lui Aman, acest mic tablou este probabil un Trenk din faza ultimă, din acest moment al interesului său pentru pitorescul vieții bucureștene cu care se aclimatizase.

Tot o marcă a interesului său social este și *Sacagiul*, micul ulei pe lemn** de la Galeria Națională, în care, mînînd un cal alb, numai coastele, pe o saca cu două roate, cu cofa spînzurată de butoi, un sacagiu îmbrăcat cu o bluză albastră, cu ițarii albi suflecați la genuchi, desculț și cu căciulă pe cap, în miezul unei zile de vară toride, care îngroșase aerul îmbîcsit de lumină, își plimbă marfa pe o uliță bucureșteană, pe sub ziduri de biserici și case, pe lîngă coviltirele precupeței de pepeni verzi ce se vede într-un colț. Este din nou o dovadă că Trenk căuta teme pitorești, din acelea care ar putea atrage atenția amatorilor, așa cum făcea și Szathmari. Caracterul de reportaj al acestor tablouri „de gen“ este netăgăduit. Ele sînt însă, oricum, un document al vieții sociale al epocii. Aspectul omului și al străzii bucureștene de după mijlocul veacului trecut, ne apare în ele cu limpezime. Temele picturii noastre se îmbogățesc, simultan, prin Szathmari și Trenk, cu aceste „reportaje“ realiste.

---

* Ulei pe pînză, 0,305 × 0,425 m.

** Dimensiuni 0,125 × 0,175 m, provenit de la muzeul Kalinderu, nesemnat, nedatat.

Către sfîrșitul vieții, pe Trenk trebuie să-l fi intrigat puțin gloria lui Grigorescu, ale cărui teme încearcă să le imite, ca în idila țărănească intitulată *Pîrleazul*, de la Galeria Națională. Reprezentarea țăranului, în portul lui de toate zilele, fără interes etnografic ca în desenele lui Szathmari, și doar de dragul de a-l face subiectul atenției, este o trăsătură care nu s-ar explica în opera lui Trenk, fără influența lui Grigorescu, mai ales că nu este vorba de o operă în care atitudinea pictorului să fie rece, distantă, de reporter ce observă și notează, ci de una ce mărturisește participarea lui la temă, legătura afectivă cu modelul. Lucrarea este datată, dacă lectura e justă, 1873. Este o dovadă în plus că Grigorescu, ce se impune în acest an publicului și presei drept cel mai mare pictor al nostru, l-a influențat și pe Trenk. Evident, acesta nu mai putea să rămînă la formula lui veche. Deși precursor al aceleiași tendințe căreia îi servește și Grigorescu, Trenk rămîne totuși pînă la sfîrșitul vieții un meșteșugar puțin arhaic, corect și prob, fără substanță proprie. Întrebuințat ca specialist reproducător al unor monumente, epigrafe și pietre funerare, el ilustrează și studiul lui Odobescu despre tezaurul de la Pietroasa, confundîndu-și meseria cu arta și expunînd, la 1873, aceste mecanice și seci desene documentare ca pe niște opere valabile.

Reputația creată cu acest gen de ilustrații și „halkografii" îi aduce, printr-o eroare, și o comandă la o biserică. Trenk acceptă să execute, în 1862, zugrăveala celor două coloane, colorate în galben antic cu ulei, din pridvorul m-rei Antim din București. Se știe că s-a ocupat, asemenea lui Szathmari, și cu fotografia. Posedăm de el două mediocre litografii reproduse în Buletinul Ministerului Instrucției Publice din martie — aprilie 1868.

Data la care se stinge voga lui Trenk poate fi matematic fixată; este momentul ascensiunii lui Grigorescu, pe lîngă care acest palid precursor dispare: anul 1873.

El lucrează însă şi la anul 1878, dată la care execută vederea de şes, fostă în colecţiile regale, astăzi la Muzeul de Artă al României *.

Aşadar, pictorul lucrează şi după anul expoziţiei amicilor Bellelor Arte, ca şi mai înainte, poate deplasîndu-se mai greu, ceea ce îl face să reia unele teme, schiţate doar în călătoriile sale anterioare: aşa sînt cele două tablouri de mari dimensiuni, datate 1876 şi 1877 **, ce reproduc peisaje executate cu prilejul redactării albumului de care s-a vorbit: mănăstirile reapar în privelişti în pictarea cărora se simte oboseala şi lipsa observaţiei directe din natură: reluarea este inferioară schiţei de la început.

Moare la 5/17 iulie 1892, în vîrstă de 74 de ani ***.

3. Emil Volkers şi pasiunea documentului socio-etnografic

În categoria pictorilor călători prin ţara noastră, care s-au preocupat de poporul şi priveliştile româneşti în a doua jumătate a secolului trecut, trebuie să rezervăm un loc germanului Emil Volkers.

Acest pictor şi litograf de la care ne-au rămas în ţară mai multe opere, interesante pentru că ele ilustrează aceeaşi tendinţă de reprezentare a ţăranului şi vieţii rurale în plastica noastră, pe care am urmărit-o la Szathmary şi Trenk, era mai tî-

---

* Datată jos 1887.

** Ambele provenite din colecţia Dr. Angelescu, se găsesc la Muzeul de Artă al României, Galeria Naţională, în depozit.

*** Data exactă se cunoaşte de puţină vreme, ea fiind furnizată de registrele bisericii Evanghelice din Bucureşti. Nouă ne-a fost comunicată de D-rul Julius Bielz din Sibiu, funcţionar al muzeului Brukenthal şi colaborator al secţiei de artă populară a Institutului de istoria artei al Academiei Române, în timpul campaniei monografice la care am luat parte împreună în Valea Jiului, în 1955.

năr decît aceştia şi, spre deosebire de ei, nu s-a stabilit în ţară.

Născut în 1831 la Birckenfeld, Emil Volkers şi-a început studiile la Academia de Arte Frumoase din Dresda, sub conducerea lui Ritsche, şi Schnorr von Carolsfeld, continuîndu-le apoi la München, între 1852 şi 1857, ca elev al fraţilor Albrecht şi Franz Adam. Stabilit la Düsseldorf, unde şi moare în 1905, acest pictor se specializează în pictura animalieră, căutînd teme în care să poată reprezenta caii, animalele sale favorite. În 1859, dă la iveală un întreg album litografiat cu această temă. Pentru a putea plasa în operele sale caii, Volkers alege, de preferinţă, scenele militare cu călăreţi sau atelaje de artilerie, în care atitudinile variate ale nobilelor animale, cerute de situaţiile diverse în care sînt surprinse, pot fi redate utilizînd toată măiestria unui meşteşug remarcabil cum este cel de care dispune artistul acesta exact; şi bun observator, întemeiat pe o excelentă cunoaştere a anatomiei cabaline şi pe o ştiinţă hypologică demnă de un „Rittmeister" german. Îmbinarea muşchilor pe o crupă sau pe omoplatul cailor, urmărită în reflexul luminii pe părul neted redat cu voluptate, recursiunile cele mai grele de realizat, sînt ceea ce satisface marea ambiţie a pictorului acestuia, capabil încă de a reda cît mai fidel un splendid trup de animal în mişcare. Dobîndindu-şi o faimă cu acest gen, este firesc ca, atunci cînd proaspăt întronatul principe german Carol de Hohenzollern caută să-şi organizeze armata după modelul celei prusace, primul nume care să-i fi venit în minte pentru sarcina de a picta scene din manevre să fi fost cel al lui Volkers. Litografii de el cu acest subiect, unele în culori, tipărite la Düsseldorf, se găsesc, cîteva şi a Secţia de Stampe a Academiei Române *, datate începînd cu anul 1869.

---

* Cotele: D X X, 8 (litografie în culori de mari dimensiuni reprezentînd manevrele de toamnă ale armatei române la Buzău în 1874, desenată şi imprimată la Düs-

Într-adevăr, printre călătoriile întreprinse de acest artist, se consemnează în dicționarele de artă, cum este cel redactat de Thieme și Becker, una în România la 1867 și una în Italia la 1869. Avem motive să credem că această călătorie a lui Volkers în România n-a fost singura. Un tablou înfățișînd țărani valahi călări la drum, înaintea unui car cu bivoli, este datat 1869 (nr. 2072, la Galeria Națională, ulei pe pînză, 0,370 × × 0,575 m). Alte opere pe care le-a lăsat în țară, cu subiecte de la noi, sînt datate din 1870, 1871, 1872. În timpul războiului din 1877—1878, el întovărășește armata română în Bulgaria. După această campanie (nr. 723 la Galeria Națională a Muzeului poartă data 1895), datele tablourilor merg pînă către sfîrșitul secolului. Ele permit să deducem multiple și sistematice reveniri ale artistului în țara noastră care l-a atras în mod deosebit.

În multe din aceste opere, preferințele sale pentru reprezentarea cailor cedează locul interesului pentru noutatea aspectelor resimțite ca pitorești, ale vieții rurale din România, sau, cel puțin, care rămîn să figureze doar ca un element ajutător, pe al doilea plan al atenției, atunci cînd pictorul își pune în gînd să reprezinte scene din viața țăranilor de la Dunăre. Iată-i, îmbrăcați în pitoreștile lor epingele colorate, pe țăranii din Vlașca, iată costumele celor din Argeș, Muscel și Dîmbovița. O scenă e intitulată *La drum* (nr. 598 la Galeria Națională a Muzeului de Artă al României, ulei pe pînză, 0,730 × 1,407 m, semnat și datat jos, dreapta, Emil Volkers, 1870) înfățișează un car tras de bivoli, mînat de jos de un tînăr țăran în mintean de aba albă, cu căciulă și pipă. În car stă o pereche țărănească în costume specifice peste strujeni de porumb uscați, și pe lîngă car călăresc bărbătește țărănci cu ștergar pe

---

seldorf), apoi DLXXIV, 16, (de asemenea în culori, pe cîmpul Cotroceni, la 1869, tipărită tot la Düsseldorf), și în sfîrșit, DLXXIV, 17, (chromolitografie nedatată reprezentînd un regiment de călărași cu domnitorul în frunte).

cap, catrințe și opinci, întrecîndu-se cu bărbații. Iată un popas în plină cîmpie, lîngă o fîntînă cu cumpănă, cînd lîngă bivolii desjugați se pregătește, în ceaunul fixat pe prepeleac, o mămăligă (nr. 684 în același muzeu, ulei pe pînză din 1872, 0,360 × 0,320 m). Vara cîmpiei Dunărene este redată cu un simț al atmosferei de adevărat peisagist, care știe să integreze figurile în priveliște făcîndu-le să apară firesc, fără ostentativa preocupare etnografică a unora din acuarelele și litografiile lui Szathmari de la început, și fără rigiditatea din primele lucrări ale lui Trenk. Volkers notează totul cu o precizie și un simț al exactității cu adevărat germane, dar fără să cadă în excese. Inteligența lui artistică ocolește cursele în care l-ar îndemna să cadă gustul său pentru amănuntul pitoresc. Așa, de pildă, într-o lucrare în ulei ca acel *Chervan înaintînd prin zăpadă* (Nr. 723 de la Galeria Națională 0,500 × 0,795 m), preciziunea cu care sînt redate eforturile celor 5 cai ce trag căruța cu coviltir prin stepa înălbită, sub un cer plumburiu, cere restrîngerea la desen a puterii analitice a artistului. Coloristic, gama mohorîtă de griuri și brunuri este savant întreruptă de pata stridentă a hainei roșii pe care o poartă surugiul călare pe ultimul cal, alb spre deosebire de ceilalți.

Atmosferac dezolantă a stepei înghețate este la fel de bine redată ca și aerul văratec din primele peisagii pomenite. Că Volkers știe să-și dozeze simțul pentru amănunt cu necesitățile sintetice cerute de compoziție, ne-o dovedește în special marele tablou în ulei din 1872, intitulat *Tîrgul* (nr. 684, 0,735 × 1,415 m), în care peisajul, scena de gen, natura moartă, compoziția cu personagii și animale se armonizează uimitor într-o lucrare de maestru. Atent în același timp la aspectul narativ al scenei, speculată cu simț de reporter înnăscut, ca și la pitorescul ei etnografic, preocupat să redea cît mai veridic un motiv a cărui complexitate permite segmentarea vizuală a tabloului în amănunte perfect integrate totuși în ansamblu, *tîrgul* lui Volkers este deplin reușit, atît ca docu-

ment social cît și ca realizare artistică. Este, poate, cea mai reprezentativă operă a genului din cîte s-au realizat cu acest subiect de către artiștii ce slujesc la noi îndrumarea realistă spre priveliștea rustică și spre viața de toate zilele a țăranului român, cu excepția, evident, a lui Aman, Grigorescu și Andreescu.

Comparația cu operele similare ale lui Szathmari sau Trenk se soldează net în favoarea lui Volkers, atît din punctul de vedere al realismului imaginii, cît și ca grad de realizare tehnică a picturii. Ca sentiment, nimic nu lipsește: nici atmosfera festivă a bîlciului românesc, cu cîrciumi improvizate din cîteva prelate puse pe bețe și împodobite cu frunziș, unde la mese de scînduri bătute în țăruși, benchetuiesc cu lăutari, într-o dulce solidaritate, evlavioși preoți cu potcap și barbă, alături de negustori în giubea și jandarmi în uniformă; nici grupurile idilice de gingașe codane fermecate de cîntecul vreunui lăutar, sau scrutînd zările din înaltul carelor încărcate, cu boii dejugați în vălmășagul de lume topindu-se spre orizontul cu ulițe al satului, prin care circulă, călări, soldații chipeși și pedeștri, negustorii ambulanți cu cobilițele pline. De la superstiția ulcelei pusă în vîrful prăjinei ca aducătoare de noroc, pînă la modelul costumului femeiesc sau al pingelei unui țăran ce-și fierbe mămăliga la prepeleacul improvizat, printre desagi și movile de porumb și pepeni, pictorul observă totul, dar nici un amănunt nu rămîne neintegrat în ansamblu. Nimic nu sare cu ostentație în ochi, totul se echilibrează într-un tot scenic bine compus, ca o vastă dioramă cu planuri de lumină crudă și de umbră, făcînd ecran pe fondul neutralizat de perspectiva aeriană.

Interesul pentru adevăr este sporit, față de bîlciul pe care știe să-l realizeze Szathmari de pildă, în uleiul de la Galeria Națională (0,945 × 1,20m), în care personajele, deși drapate în costume observate după natură, se conformează, ca proporții ale trupului, altor canoane decît cele reale, celor academice, așa cum nu i se întîmplă, tot

lui Szathmari, în acuarelă, de pildă, gen mai spontan. Cît privește pe Trenk, calitatea picturii lui Volkers îl înlătură ca termen de comparație. Acest artist mînuia cu abilitate și tehnica acuarelei, cum se vede din cele două acuarele de la Secția de Stampe a Bibliotecii Academiei Române cu subiecte din războiul de la 1877 (cota A.C. VII — 20—21) și din cea de la Muzeul de Artă al României, înfățișînd artileria română trecînd un rîu. Tema preferată a pictorului, calul, poate fi, în aceste opere, tratată după plac, în cadrul scenelor militare reprezentate. Dar Volkers nu se poate opri să nu introducă, și încă în primul plan, într-una din aceste acuarele, grupuri de țărani români, cu costumul lor particular, privind manevrele. Interesul pentru figura și viața țăranului român merge atît de departe la acest artist încît în muzeele din străinătate el este astăzi reprezentat prin tablouri devenite definitorii pentru opera sa — cu subiecte de la noi. Așa sînt *Țăranii români mergînd la tîrg*, lucrare expusă la Galeria de pictură de la Wiesbaden, sau *Familia de țigani* de la Muzeul din Colonia.

Atras de pitorescul „culorii locale“ a țării noastre, Volkers nu urmărește numai priveliștea, aspectul peisagistic, natura neînsuflețită, și nici numai spectacolul senzațional al unui alt soi de civilizație, resimțită ca „exotică“ pentru mentalitatea sa de om al Europei centrale. Romantismul răspîndise, prin evocarea colorată a meleagurilor încă netransformate de civilizația europeană, nostalgia depărtărilor, a Orientului și Sudului în special, tărîmuri spre care se îndreaptă zeci de asemenea curioși, călători romantici, unii scriitori, alții pictori. Rolul lor este însă asemenea cu acel al reporterilor de gazetă, de cele mai multe ori. Pitorescul și anecdoticul înneacă, în operele produse de ei, interesul adînc artistic și uman pentru locuitorii țărilor prin care călătoresc, pentru viața și truda lor. Nu la aceasta se mărginește rolul lui Emil Volkers. Este necontestabil că el a contribuit, prin litografiile, desenele și picturile sale, să facă cunoscute priveliștile țării noastre,

înfățișarea și portul țăranului român, peste granițe. Dar nu s-a oprit la exterior, la aspectul „exotic“, la reprezentarea superficială a unei populații pitoresc îmbrăcată, ci a încercat să pătrundă mai adînc, studiind obiceiurile și traiul poporului, manifestările lui de toate zilele, viața și munca sa în priveliștea în care ea se desfășoară obișnuit.

Despre cel de al patrulea pictor al țăranului și priveliștii rurale la noi, italianul *Preziosi*, avem informații mult mai puțin bogate decît opera pe care ne-a lăsat-o. Nici numele nu i se cunoștea complet pînă de curînd. În catalogul unei expoziții el a trecut D. Preziosi, (ceea ce ar putea indica Domenico) *, adăugîndu-se doar „pictor italian“, iar Thieme și Becker îi cunosc doar numele de familie.

A trecut sigur prin Constantinopol, unde se pare că s-a născut, înainte de a veni în țară, căci avem de la el acuarele datate 1865, cu vederi de pe malurile Bosforului. În timpul călătoriei noului principe domnitor la înalta Poartă, în 1866, Preziosi a avut putința să fie invitat în țară, poate chiar pentru faptul că Szathmari, care fusese și el la Constantinopol, era apreciat atît de bine la București. În 1868, Preziosi era la București, cum se vede din semnătura a două schițe, căci acest pictor are bunul obicei de a-și data precis lucrările, odată cu semnătura. Din 41 de bucăți păstrate, acuarele toate, doar două nu sînt datate, celelelalte indicînd două perioade de călătorie și activitate a artistului: de la 27 iunie la 24 iulie 1868 și de la 4 iunie la 4 iulie 1869. Schițele pentru aceste acuarele au fost găsite și ele **. Întovărășind pe noul domnitor în vizitele pe care acesta le face prin

* Vezi asupra acestui artist mica monografie pe care i-a dedicat-o, în colecția Apollo, București, 1935, Al. Busuioceanu, conținînd 8 pagini de text, cu lista operei și multe reproduceri foarte bine executate.

** Publicate în „Albumul“, din București, nr. 186, *Preziosi*, album alcătuit de Al. Bădanță în 1935.

țară, Preziosi schițează deopotrivă cu Szathamari și adesea alături de el, privileștile și tipurile întîlnite. Mănăstiri, orașe, sate, bîlciuri, pitoreștile aglomerări ale centrelor vieții sociale din Principate în epoca aceasta cad, toate, sub raza atenției acestui artist care stăpînește, în desen și în tehnica dificilă a acuarelei, un meșteșug strălucitor. Ca stil, ceea ce produce Preziosi este pînă într-atîta de asemenea cu operele lui Szathamari, încît separarea contribuției unuia de a celuialt n-ar fi cu putință în cazul în care ne-ar lipsi iscălitura. Preziosi semnează întotdeauna, cum am spus. Szathmari însă, care se mărginește adesea să aplice parafa atelierului său, dacă nu ar fi recurs la sigiliu ar fi pus în mare încurcătură pe cei ce s-ar fi preocupat să identifice lucrările sale. Dacă n-am ști că ardeleanul era un om de perfectă bună-credință, adeseori ne-am îndoi dacă parafa nu e doar o indicație de colecție. Rămîne, oricum, o problemă deschisă cercetarea raporturilor dintre cei doi pictori, a colaborării lor, a rațiunii comerciale, care se ascunde în dosul acestui fenomen artistic.

4. Epaminonda Bucevschi un tytir bucovinean în Europa

Pictorul Epaminonda Bucevschi s-a născut la Iacobeni, în 19 februarie/3 martie 1843, fiind primul fiu al lui Dimitre Bucevschi, preotul satului, descendent el însuși dintr-o familie românească roiginară din Galiția, familie care-a numărat mai multe generații de preoți. La Iacobeni, Dimitrie Bucevschi n-a rămas mult ca paroh, obținînd, curînd după nașterea primului său copil, slujbă în comuna Ilișești, unde se statorniciseră Bucevscenii îndată după venirea lor în Moldova. Este unul din acei preoți ieșiți din rîndurile poporului, care nu fac jocul exploatatorilor, rămînînd apropiați de nevoile sătenilor și sprijinindu-le revendicările față de autorități. Dimitrie Bucevschi vedea ca o misiune a sa alfabetizarea sătenilor din Ilișești,

și a luptat pentru înființarea unei școli în sat, făcînd din acest scop chiar sacrificii materiale și punînd comunei la dispoziție casa în care locuia, fără plată, pentru a instala școala, în anul 1859 *. La această școală n-a învățat Epaminonda, căci la data înființării ei trecuse de vîrsta școlară, dar fratele său Dionisie și cele patru surori au avut norocul să rămînă pe lîngă casa părintească în timpul studiilor elementare.

Epaminonda își terminase școala primară la Suceava și avusese timp pînă la această dată să urmeze chiar cîteva din clasele liceului, la Cernăuți, unde l-a avut ca profesor pe același Aron Pumnul, care a contribuit atît la educația lui Mihail Eminescu. De altfel, Eminescu pare să-i fi fost prieten încă din prima sa epocă cernăuțeană, cum nu vom întîrzia să arătăm. Talentul la desen al micului Epaminonda pare să se fi manifestat de timpuriu. De mic copil desena, cu cretă și sineală albastră, animale și capete de om, pe zăplazul prisăcii părintești din Ilisești; ca elev în școala primară făcea din sîmburi de zarzări cercei și din hîrtie colorată costume pentru irozii colindători. Ca elev în clasele inferioare ale liceului arăta o aplicare vie pentru desen **.

Aceste predispoziții, oricît de manifeste, nu erau probabil de natură să marcheze o vocație certă, sau poate părinții nu aveau destul nivel pedagogic ca să poată avea în vedere o profesiune conformă vocației copilului, căci altfel nu se explică de ce familia a stăruit să facă din Epaminonda un preot. Părîndu-li-se că liceul din Cernăuți, unde limba de predare era cea germană, conferă elevilor săi o instrucțiune nepotrivită cu meseria pentru care-l meneau, părinții lui Epaminonda îl trimit pe școlar, însoțit de un unchi

---

* După cum reiese dintr-o cerere datată 1868, adresată de Dimitrie Bucevschi consistoriului din Cernăuți.

** Eusebiu Soroceanu, *Pictorul academist Epaminonda Bucevschi*, Cernăuți, 1920, p. 18. Informația deținută de biograf de la mama sa, Veronica, născută Bucevschi, sora pictorului.

al său, Mihai Ciupercovici, în Ardeal, unde liceele românești, la care doreau ca el să se înscrie, l-ar fi scăpat pe tînăr de urgia profesorilor germani. Așa se face că între anii 1860 și 1862, Epaminonda Bucevschi urmează cursurile claselor a VI-a și a VII-a la liceul din Beiuș, pe unde se pare să va fi trecut și Eminescu. Clasa a VIII-a, în anul 1862—1863, o termină la liceul din Blaj. Avea 20 de ani cînd ieși absolvent II și este imediat înscris la seminarul clerical din Cernăuți, unde face studii teologice pînă în 1867, probabil pentru a se conforma dorințelor părintești, căci imboldul spre pictură nu-l părăsește nici un moment. Încă din anul II al seminarului, în 1865, zugrăvește un tablou înfățișînd o temă teologală, cum se cuvenea pentru un student al seminarului care vroia să-și mulțumească profesorii: *Apostolii Petru și Pavel*. Compoziția, așa cum ne este descrisă de principalul biograf al lui Bucevschi *, avea drept teză interzicerea raiului petru catolici, întrucît chelarul, Apostolul Petru, supărat că „ei își au chelarul lor", refuză să se ocupe de răsăriteni. Indiferent de spiritul tezist confesional al tabloului, interesant pentru noi este că Bucevschi practica pictura în vremea studiilor și că nu părăsise ideea de a se dedica artei. Din 1867 datează un alt tablou, reprezentînd o înviere (aflat la Corneliu Gheorghian), și în același an proaspătul absolvent al seminarului zugrăvește bolta altarului bisericii din Ilișești, unde cei patru evangheliști, îngerii și decorația ornamentală au fost scoase de sub var în anul 1925. În martie 1868, Societatea pentru literatură și cultura română din Bucovina, prezidată de Gheorghe Hurmuzachi, mulțumește lui Epaminonda Bucevschi pentru *Portretul Mitropolitului Dosofteiu*, copiat de acesta după originalul din biserica Sfîntul Gheorghe din Suceava.

La această epocă, pregătirea de specialitate a pictorului Bucevschi era minimă. Autodidact în

---

* Corneliu Gheorghian, *Bucovina în pictură*, în „Boabe de grîu", an 5, numărul 9. Articolul ne-a servit majoritatea datelor biografice.

materie, abia dacă va fi profitat de fugarele îndrumări ale vreunui pictor provincial, cunoscut în Ardeal sau chiar la Cernăuţi. Se presupune că vienezul Carol Arend, pictor academic, care în 1863—1864 lucra la catedrala din Cernăuţi şi care mai apoi a devenit bun prieten al lui Bucevschi, întreţinînd cu el şi o corespondenţă din care fragmente ni s-au păstrat, îi va fi servit drept prim profesor, fără titlul oficial. Cu pasiunea sa pentru pictură, Epaminonda îl va fi vizitat şi urmărit în timpul lucrului, deprinzînd cîte ceva din meşteşug. Trebuie să recunoaştem, privind reproducerile fotografice din Albumul aflat la Secţia de Stampe a Bibliotecii Academiei R.S. România între care se află şi portretul tatălui său, executat înainte de trecerea sa prin Academia de Arte Frumoase de la Viena, ca şi portretrele altor rubedenii, că artistul manifesta nu numai talent, ci şi foarte multe şi solide cunoştinţe de tehnică. Acesta este momentul cînd se leagă prietenia lui Bucevschi cu Eminescu, reîntors în 1865 din peregrinările cu trupa teatrală Vlădicescu-Tardini, pentru a relua, la Cernăuţi, în casa lui Aron Pumnul, stins la începutul anului 1866, o existenţă boemă, pînă în 1868, cînd va porni pe jos spre Ardeal. Interogat de un ardelean din Blaj asupra cunoştinţelor sale cernăuţene, Eminescu l-ar fi enumerat şi pe Bucevschi *. Prietenia dintre cei doi artisti va continua curînd la Viena, unde pictorul ajunge înaintea poetului. În 1868, obţinînd o bursă de la consistoriul episcopal pentru a se perfecţiona în arta picturii la Academia de Arte Frumoase din Viena, Bucevschi începe să-şi vadă visul împlinindu-se. În entuziasmul său, tînărul artist se încumetă de la început să înceapă lucrări grele, care îi aduc desamăgiri. Muncitor şi serios, Bucevschi compensează prin exerciţii necontenite de desen, prin lecturi şi prin frecventarea

---

* Cf. Ilie Dăian, *Eminescu la Blaj*, în „Tribuna", Sibiu, 1902, nr. 75—85, citat de Lecca Morariu în „Făt-Frumos" (Suceava), anul VI, 1931, ianuarie-februarie, nr. 1.

atelierelor pictorilor oficiali, ce-i avea ca profesori, anii pierduţi cu studiile seminariale. Din nefericire, Academia din Viena, una din vechile academii europene, cu tradiţie, se găsea tocmai în anii aceia într-un impas. Sub dictatura artistică a unui artist mediocru de tipul lui Fürich, [1] pictura pierdea necontenit din prestigiul calităţilor ce-i fac specificul între arte, alunecînd spre un stil grafic („desemnatoric"), foarte gustat de oficialitate, dar care nemulţumea profund pe elevii mai talentaţi şi mai conştienţi ai şcolii. Unii dintre ei, revoltaţi de mediocritatea învăţămîntului vienez, părăseau Austria trecînd în capitala Bavariei, la München, unde superioritatea picturii practicate în această epocă în academie le apare evidentă. Epaminonda este şi el tentat să facă acelaşi lucru, mai ales că-l îndeamnă la aceasta colegii mai îndrăzneţi, ce-i scriau din München: din scrisorile unora dintre ei, citate de biografi, nu e fără folos să spicuim cîteva rînduri. După ce-l informează de superioritatea învăţămîntului artistic münchenez şi-l sfătuiesc să-şi procure bani pe cale particulară pentru a trece în Bavaria („40—50 de florini ţi-ar ajunge aici pe deplin"), colegii săi Josef Bauer [2] şi Krsujavi, acesta din urmă croat de origine, îl compătimesc pe cel rămas la „şcoala cea de Dumnezeu blestemată, care se cheamă Academie", trecînd la imprecaţii din care se vede puţinul preţ ce pune tineretul artistic conştient al epocii pe învăţămîntul rutinar, rigid, academic, acceptat de autorităţile vieneze: „Să-i ia dracu pe toţi proştii, fie ei aciuaţi la Minister sau la Academia din Viena. Dar din nenorocire îi sînt şi dracului prea proşti".

Legat de bursa consistorială, acordată exclusiv pentru capitala imperiului, Bucevschi rămîne însă la Viena, străduindu-se să aleagă din învăţămîntul oficial doar ceea ce el reprezenta pozi-

---

[1]. *Josef von Führich* (1800—1876), pictor şi gravor aparţinînd şcolii germane. (n.r.)

[2]. *Anton Josef Bauer* (1820—1904), litograf, stabilit la Viena în 1847. (n.r.)

tiv. Nu este singurul pictor cu oarecare renume, care să se fi format în epoca aceea la Viena. Dintre colegii săi, promoţii apropiate, putem cita pe Carol Probst [1], autor de scene pastorale şi portrete, dintre care unele se află în Galeria Municipală din Viena şi altele la Muzeul din Brno, deţinător al medaliilor de aur de la Philadelphia (1878) şi Londra (1884); Andreas Groll [2] (1850—1912) mai tîrziu profesor la Kunstgewerbeschule din Viena şi deţinător al premiului vienez Reichel şi Carol Fröschl [3] (n. 1848), deţinător al medaliilor de aur de la Viena, München şi Antwerpen. Prezenţa acestora dovedeşte că, oricît înverşunarea satirică a tinerilor săi colegi citaţi mai sus, ar fi încercat să vadă în academia vieneză numai rutina şi mărginirea, era posibil să se formeze un pictor onorabil la această şcoală. Epaminonda Bucevschi îşi dă toată silinţa şi, la 25 iulie 1872, obţine premiul Gundel pentru cele mai bune studii generale. Tînărul student are norocul să apuce încă, în ultimii doi ani de studii, începînd din mai 1873, epoca în care Anselm Feuerbach [4], marele pictor neoclasic, devine profesor de pictură istorică la Viena; un pictor de ţinută înaltă, cu mare dar pedagogic şi cu dragoste de tineret. Feuerbach dă un impuls nou academiei vieneze, atît prin calitatea picturii sale şi nivelul învăţămîntului predat, cît şi prin măsuri practice de ordin administrativ. El înfiinţează opt ateliere noi pe lîngă cele două existente pînă atunci în şcoală, şi se îngrijeşte singur ca studenţii cei mai buni să fie stimulaţi prin premii şi burse. De activitatea sa rodnică la academie, ne putem da seama prin apre-

---

1. *Anton Carol Probst* (1815—1892), pictor de compoziţii istorice, elev al lui Führich la Academia de arte frumoase din Viena. (n.r.)

2. *Andreas Groll* (1850—1907?), pictor de compoziţii istorice. (n.r.)

3. *Carol Fröschl*, pictor de gen şi portretist, elev al Academiei de arte frumoase din Viena şi al lui Diez, la München. (n.r.)

4. *Anselm Feuerbach* (1829—1880), pictor de compoziţii istorice. Între 1873—1876, este profesor al Academiei de arte frumoase din Viena. (n.r.)

cierile unui înalt funcționar ministerial kesaro-crăiesc care la 1874 constata că Academia din Viena „e productivă ca o grădină ce se usca și asupra căreia a căzut o ploaie torențială". Anselm Feuerbach se ocupă în special de talentatul român, pe care-l califică, sub semnătură proprie într-un certificat din 1847, în termeni elogioși. Diploma sună în termenii următori: „Din partea Academiei de Arte Frumoase Cesaro-Regești din Viena, se adeverește prin aceasta că Epaminonda Bucevschi, născut la Iacobeni în Bucovina, a frecventat școala specială pentru pictură istoriografică a acestei academii Cesaro-Crăiești în semestrul de iarnă și cel de vară a anului de studii 1873—1874. Pe lîngă silința foarte mare, aplicația lui a fost foarte bună. Manifestă talent pentru pictura istoriografică, este capabil de dînsa și a făcut chiar progrese însemnate în direcția aceasta, iar conduita i-a fost deplin corespunzătoare legilor academiei" *.

Bucevschi n-a avut norocul să lucreze sub direcția lui Feuerbach, cum am văzut, decît în ultimii doi ani. Totuși, influența acestui maestru este decisivă în cariera artistului, și din operele ce i se cunosc putem spune fără urmă de ezitare că tablourile executate sub îndrumarea lui Feuerbach sau ca o urmare a influenței lui, cele în care spiritul neoclasicismului se recunoaște, cum sînt marile compoziții istorice *Dante în exil* sau *Moartea Cleopatrei*, ori scene mitologice ca *Bacchanala*, *Bacchanta*, sînt cele mai reușite din toată cariera artistului. Despre una din figurile *Bacchanalei*, tînărul din centrul tabloului, Bucevschi însuși afirma, cum relatează biografii săi, că ar fi fost executată de însuși mîna lui Feuerbach.

---

* Vezi „Junimea literară", 1924, pp. 498—499. „Seine Verwendung war bei sehr grossen Fleisse eine sehr gute. Er zeigt ein Talent für Historienmalerei, und ist auch befähigt dazu und hatbereits in dieser Richtung bedeutende Fortschritte gemacht". Citat și de Lecca Morariu în „Făt-Fumos", anul 6, 1931, nr. 1. Traducerea citată în text aparține lui Corneliu Gheorghian.

Pictorul consideră acest gest drept o mare cinste pe care maestrul i-o făcuse. Este probabil că Bucevschi va fi rămas în relații cu Feuerbach și după absolvirea academiei, pînă în martie 1876, cînd profesorul demisionează și părăsește orașul, nemulțumit de concursul pe care înțelegeau să i-l dea autoritățile. Într-o scrisoare, Feuerbach vorbește de „împrejurările într-adevăr turcești" de la Viena. La Academie erau de părere de a putea mîna mai repede, înhămînd la aceeași trăsură cai de birjă și de rasă.

Bucevschi își caută și el în afara Vienei completarea instrucțiunii artistice. Acesta este anul în care el întreprinde călătorii, în special la München și în Italia, ceea ce va conta mult pentru întărirea tendințelor clasice în pictura sa. La 1877, ajunge și la Paris, de unde se întoarce însoțit de un profesor francez, ce se va stabili la Viena, și care-l va însoți pe pictor de aici înainte în excursiile sale pe teritoriul austriac sau în Germania. Bucevschi este considerat la Viena un pictor consacrat, și faptul că este apreciat în capitala imperiului se poate vedea și din acceptarea sa ca membru al societății artistice Albrecht Dürer care primea doar consacrați. Cum era cotat la Viena Bucevschi, ne spune și Vincențiu Babeș *, care văzuse în 1879, într-o vitrină de anticar, *Idila rustică* a lui Bucevshi, și o admirase, mai întîi pentru realismul cu care se desprindea din ea atmosfera satului românesc, apoi pentru măiestria artistică a pictorului, despre care negustorul german îl informează că este „maestrul genial, mîndria școalei de arte a Academiei vieneze". Bursa artistică vieneză cotase destul de urcat opera lui Bucevschi. 300 de florini i se ceruseră lui Babeș pentru acel tablou, ceea ce îl face pe intelectualul transilvănean să exclame: „Firește, astfel de prețuri pentru opuri de arte, pot da numai străinii care au parale!".

---

* *Despre arte și un artist român în străinătate*, în „Familia", nr. 1, 1880.

Căutîndu-l pe autorul *Idilei*, Vicenţiu Babeş descoperă că de cinci ani îşi are atelierul său propriu aici şi produce mulţime de opuri admirabile, care însă toate se strecoară în străinătate. Deducem deci că imediat după terminarea studiilor, din 1874, Epaminonda Bucevschi îşi avea atelierul său personal la Viena, şi Babeş ne dă şi adresa lui (VI Corneliusgasse 1). Înainte de a se stabili acolo, l-a vizitat Eminescu, care între 1869 şi 1872 se găsea la Viena. Eusebiu Soroceanu a căutat casa din Mariahilf Corneliusgasse nr. 1, şi a precizat că atelierul era la etajul 3, uşa 19. În întîlnirile lor depănau cei doi artişti amintirile lor de liceu şi din copilărie, acolo se puneau la cale nevinovatele ştrengării de care ne vorbeşte T.V. Ştefanelli în „Amintirile despre Eminescu". Legăturile ce uneau pe cei doi artişti români în bătrîna capitală a imperiului erau multiple. În afară de dorul de ţară, pe care şi-l alimentau cu voluptate privind carnetele de schiţe ale pictorului, în care apar peisajele meleagurilor moldoveneşti, tipurile de ţărani şi ţărănci sau costumele naţionale, desenate de Bucevschi după natură, în vacanţele petrecute la familia sa în provincia natală *, cei doi urzeau împreună şi planuri de acţiuni patriotice, cum era de pildă colaborarea lor la comemorarea lui Ştefan cel Mare, din 1871, de la Putna. Cu această ocazie, în care rolul lui Eminescu este binecunoscut, Epaminonda Bucevschi a executat decorurile, pavoazînd poarta mănăstirii cu emblema Voievodului, ridicînd un arc de triumf cu steme şi inscripţii, înşirînd stindarde şi panouri cu figuri şi nume de eroi naţionali (Horia, Cloşca şi Crişan, Tudor Vladimirescu, Avram Iancu, citaţi de presa timpului, dovedesc preferinţele revoluţionare ale celor doi), ori cu

---

* Un carnet de acest fel, din 1870, conţinînd multe schiţe de costume, tipuri de ţărani şi peisaje, mai cu seamă din Ilişeşti, se afla în posesia lui Corneliu Gheorghian. Cîteva pagini sînt reproduse fotografic în *Albumul* amintit, de la Biblioteca Academiei Române

mărcile țărilor române în frunte cu a Statului Român și alcătuind un portic festiv.

Din aceeași epocă sînt și schițele de domnițe și boieri în costume de epocă, sau scenele din baladele lui Bolintineanu, aflate în carnetele pictorului.

Pregătit pentru pictura istorică, Bucevschi este silit să lucreze la Viena tablouri de gen cu subiecte frivole, pe care el le intitulează „rocco-co“, fete și cuconițe gingașe, cameriste zăpăcite, cavaleri galanți și scoși ca din cutie, cu peruci... și săbii ... cu panglici de catifea și atlas, cu bilete de amor și alte gingașe nimicuri ale boudoir-ului * de care biografii săi spun că ar fi luat majoritatea drumul străinătății. Cîteva se găsesc și la noi în țară și albumul fotografic de la Academie ne dovedește că Bucevschi își dădea toată silința să facă, chiar și în genul acesta frivol, pictură de un nivel tehnic înalt. Subiectele erau de natură să atragă pe străinii cu parale de care vorbește Babeș, și care la Viena căutau tocmai acest gen vienez, devenit proverbial. De fapt, Bucevschi făcea concesii unui public cunoscător de artă, pentru că era hărțuit de probleme materiale. Încă din 1871, murindu-i tatăl, el devenise tutore al celor cinci frați minori și administrator al averii succesorale, care îngloba o sumă considerabilă la capitolul debit. Forțat de creditori să cîștige cu orice preț, pictorul își comercializează talentul. După aprilie 1873, el își întreține la Viena două surori și pe fratele său Dionisie, student în medicină. Amintirile Elenei și Ecaterinei Bucevschi, transmise biografilor pictorului, ne relatează cum menajera sa, Josefina Scherer, ducea aproape zilnic tablourile proaspăt pictate la obișnuitul vînzător de tablouri pentru a-și procura pîinea de toate zilele. De la o vreme, Bucevschi se gîndește să intre în învățămînt, și obține chiar un certificat, din 1874, al Ministerului de Instrucție austriac, din care reiese că Epaminon-

---

* Vezi Corneliu Gheorghian, *op. cit.*

Bucevschi „a făcut o teză suficientă pentru continuarea examenului de profesorat la desen cu mîna liberă și că nu există nici un impediment pentru a fi chemat la examenul de clauzură". Totuși, pictorul n-a dat examenul și a preferat să accepte a împărți cu bătrînul său prieten Carol Arend, pictorul diocezei cernăuțene, contractele de zugrăvire de biserici moldovenești și de tablouri pentru iconașe, așa cum reiese din corespondența păstrată. În 1874, dacă pentru moment nu are altceva mai bun de făcut, Arend îi oferea participarea la zugrăvirea bisericilor din Vicovul de Jos și Suceveni, ca și douăsprezece „hramuri" (icoanele patronale) pentru biserica din Valea Boului. Arend îi asigură și comenzi de portrete. Două portrete îi sînt asigurate, anume cel al Arhimandritului Blajevici și al altui preot din Suceava, și Blajevici va dori, probabil, să aibă și o copie pentru fiica sa. Se vorbește chiar de un portret al Mitropolitului, care ar fi putut fi determinat să pozeze. În acest scop, unul din prietenii lui Bucevshi, asesorul consistorial Andrievici, devenit în 1877 arhimandrit și vicar general al Mitropoliei, iar în martie 1880 mitropolit al Bucovinei și Dalmației, sub numele de Silvestru Morariu, îl invită să vină neapărat la Cernăuți, unde „afară de portretul excelenței sale, vor fi de reînnoit și portretele episcopilor anteriori", cifrîndu-se la aproximativ 1.000 de florini cîștigul eventual al pictorului. Toate aceste comenzi Bucevschi le-a executat deplasîndu-se la Cernăuți. Din epoca de pînă la 1875 sînt socotite a fi făcînd parte portretele mitropoliților Teofil Bendella și Teoctist Blajevici, aflate în palatul reședinței mitropolitane, ca și al episcopului Daniel Vlahovici (în posesia doctorului Eusebiu Isopescu) și al arhimandritului Hhedeon Constantinovici, egumenul Sucevței. Portretul bunicilor săi paterni și materni, precum și alte portrete de familie (colecțiile Ștefanelli și Gheorghian) sînt din aceeași epocă. Cu Arend, Bucevschi a pictat într-adevăr tot aici iconostasul bisericilor din Valea Boului (Russpeboul), Vicovul de Jos și Suceveni, po-

menite mai sus, la care un biograf adaugă, că a executat între 1872—1874, iconostasul de la Berhomet, pe Prut. În 1876, Bucevschi se găsea la Rădăuți, unde zugrăvește un „aer" pentru protopopul Ioan Mîndrilă, căruia îi face și portretul, executînd și cîteva alte portrete în localitate, în timpul în care caută să restaureze zugrăvirea veche a bisericii rădăuțene și începe rezugrăvirea ei. În pictura bisericească, Bucevschi urmează linia trasată de „pictorul academic" Carol Arend, introducînd din ce în ce mai multă vigoare, elemente realiste, și slujindu-se de modele luate din viața de toate zilele, pentru a substitui figurilor hieratice bizantine, chipuri concrete, umanizate, de sfinți înțeleși în maniera Renașterii. Bucevschi face deci în Moldova de Nord, dincolo de hotarele statului român, o răsturnare a viziunii tradiționale, asemănătoare cu aceea săvîrșită în granițele țării de Lecca și de Tăttărescu. Cam tot în această epocă lucrau în sus-ul Transilvaniei Mișu Popp, în același sens, iar în Banat Nicolae Popescu, ambii trecuți prin Academia de la Viena, pe care o urmase și Bucevschi.

1875 este anul în care, murind Arend, Bucevschi este sfătuit să solicite de la guvern postul de pictor diocezan pe care-l ocupase acesta. Numirea era însă onorifică, pictorul era nesalarizat, comenzile erau nesigure, și Bucevschi, rămas la Viena ca reședință principală, și venind numai ocazional acasă, continuă să-și împartă munca între giulgiul unui antimis și veșmintele împanglicate de stil roccocco, din tablourile comerciale produse în serie, pentru pîine. Comenzi de „tablouri sfinte" îi vin nu numai din partea Episcopiei, al cărei pictor este, ci și din alte părți ale imperiului austriac. Bănățeni din Reșița, îi transmit comenzi pe care știm că le-a executat, și lucrul ni se pare cu atît mai curios cu cît în Banat exista o foarte activă școală de pictură, cum știam, iar pentru executarea unor icoane comandate de sîrbii din Belgrad Bucevschi a intrat în legături cu pictorul sîrb Nikola Marcovici, la 1875. Comenzile îi vin și din lăuntrul țării românești, unde faima sa

începuse să se răspîndească. Pentru o capelă funerară la Stoiești, o doamnă, Elena „de" Popovici născută contesa Logotetti îi comandă un tablou înfățișînd *Fecioara cu pruncul*, dîndu-i și dimensiunile (1,50 m × 1 m) și stăruind să accepte și execuția cadrului corespunzător, frumos... bogat, dar nu prea încărcat, pe prețul de 250 florini. Bucevschi pare îndeosebi mișcat de această dovadă de prețuire ce-i vine din patrie și răspunde mulțumind „pentru oferta ce-l onorează și încadrarea care atît de rar i se aduce din patria sa" *. Acest fapt se petrece în 1879, an în care pictorul pare să fi nutrit chiar gîndul de a veni să se stabilească în România. Îl îndeamnă la aceasta fratele său Dionisie, plecat la 1877 din Austro-Ungaria, stabilit la Giurgiu și însurat cu o localnică, nepoata omului politic Serurie. La 17 mai 1879, medicul veterinar al județului Vlașca, Dionisie Bucevschi, scrie fratelui său: „Ți-aș da sfatul să te așezi la București... ar fi însă foarte bine dacă ai expune aici un tablou..." Dionisie continuă prin a-i pomeni cu elogii lucrările „artistului prea venerat de aici", pe care nu-l numește, dar bănuim că trebuie să fie vorba de Aman. Se obligă să-i comunice efectul produs de tabloul ce ar expune la București. „În orice caz — îi scrie fratele —, ar fi mai bine să lucrezi ceva pentru România, pentru ca numele tău să devină aici cunoscut". Același sfat îl primește concomitent pictoruă și de la arhiereul Silvestru Morariu, dar nu se poate decide să părăsească Viena, ceea ce privează pictura românească de un talent puternic, care adăugat la acea epocă celor existente la noi, ar fi contribui la difuzarea gustului pentru pictură românească de un talent puternic, care adăugat la acea epocă celor existente la noi, ar fi contribuit la difuzarea gustului pentru pictură în țara noastră, și ar fi sporit patrimoniul nostru artistic. La Viena, în acest an, îl vizitează în atelier Vincențiu Babeș, care rămîne încîntat mai vîrtos de subiectele istorice și naționale, enume-

---

* C. Gheorghian, *op. cit.*, p. 532

rînd cîteva din ele: o schiță pentru poezia „Deșteaptă-te române“, o compoziție reprezentînd *Păstorul întristat*, după balada populară, o alta intitulată *Colinda*, reprezentînd după viață pe băieții colindători, o alta intitulată „Doina“ (de fapt, un sous-bois cu o figură feminină în costum național) și în sfîrșit vestita compoziție intitulată în limbaj popular *Ian ascultă*, o idilă țărănească *Intîlnirea la fîntînă a bădiții cu lelița*, pe care Babeș s-a și grăbit s-o încredințeze spre xilografiere unui gravor vienez cu renume, spre a o publica în paginile „Familiei“ ca supliment la revistă. Prezent de Anul Nou lectorilor, lucrare care a făcut vîlvă, pe care Iosif Vulcan a apreciat-o deosebit publicînd curînd și portretul lui Epaminonda Bucevschi (Familia, 1880, nr. 8) și dîndu-i pictorului sfatul să publice reproducerea compoziției și într-o foaie ilustrată populară de mare tiraj, în limba germană, cum era „Das Lesestübchen“. Iată-l deci pe protectorul lui Eminescu de la Oradea, interesîndu-se și de prietenul său. Pe lîngă măiestria artistică îi interesau pe acești patrioți militanți, fără îndoială sujetele naționale ale lui Bucevschi.

Babeș se exprimă, în articolul său din „Familia“, citat mai sus, în termeni de o căldură neobișnuită: „Consistoriul din Cernăuți i-a dat titlul de pictor al său, dar nu și pîine. Pentru aceasta este avizat la străini, care îl exploatează materialmente. Vorbește despre sute de opuri originale, unele în schițe, altele deplin executate, intrate pe mîinile unor samsari speculanți, pentru a fi trecute în Anglia, Belgia, Olanda și chiar America. Publicistul face din Bucevschi un caz, generalizînd cu patimă... „Săraca lume! Cine nu cunoaște soarta adevăraților artiști la români, și anume la cei de sub Austro-Ungaria?! Popoarele fără cunoștință vie și fără dispoziția de sine — continuă el, nu pot să aibă loc, în sînul lor, pentru geniile lor”, încheie cu amărăciune Babeș, în foaia orădeană, denotînd astfel mult curaj, căci se cunoaște vigilența cenzurii austro-ungare.

Tot sujetele naționale trebuiau să-l impună și în țară, după opinia lui Dionisie Bucevschi, care cunoștea, cum am văzut, tendința spre pictura istorică imprimată școlii române de Aman și care cere pictorului să-i trimită spre expunere un tablou, anume o bucată senzațională, națională, sau altele la fel — Bucevschi ar fi fost în stare să facă o impresie senzațională la București,dacă la Viena, în 1880, expunînd portretul noul mitropolit Silvestru Morariu, ministrul austriac al cultelor, vizitînd expoziția oficială, putea exclama: „Das ist ja der Andrievici wie er leibt und lebt!“ (E curat Andrievici leit, poleit). Portretul a fost tipărit apoi în multiple exemplare chromolitografiate și răspîndit în toată dioceza. Bucevschi își împarte activitatea între lucrările locale din Moldova de nord și atelierul său de la Viena. Aici leagă, începînd din 1881, prietenie strînsă cu marele compozitor Ciprian Porumbescu, care-l vizitează în atelier, cu care comunică impresii, care-l însoțește în excursii și pe care-l ajută bănește. Corespondența dintre acești doi artiști e mișcătoare, și adeverește întru totul concluziile amare ale lui Vincențiu Babeș. Iată dintr-o scrisoare din vara anului 1881, ce viață ducea Ciprian Porumbescu la Viena: „De trei zile, — scrie el la 31 iulie prietenului său plecat la Cernăuți — tușesc mereu cu sînge, și numai mulțumită unui prieten care mi-a obișnuit un certificat de la societatea pentru căutarea bolnavilor, sînt așa de fericit de a avea tratament și medicamente gratuite“. Solicită lui Bucevschi bani — dealtfel pare din tonul scrisorii că nu era pentru prima dată, aluziile compozitorului la alte ocazii, cînd pictorul i-a fost „bun“, fiind precise — și speră să poată veni cu ajutorul lui acasă, să facă cură de zer. De atelier, de menajera și prietena lui Bucevschi de la Viena, Josefina Scherer, de tablourile de pe pereți și de mobila interiorului acestuia prietenos, bietul muzician vorbește cu duioșie. Avea să moară de tuberculoză în mai puțin de doi ani de la această scrisoare, în 1883.

În 1881, fiind la Cernăuți, unde îl ajunge apelul prietenului său bolnav, Bucevschi are ocazia să cunoască în palatul mitropolitan unde locuia pe un oaspete al lui Silvestru Morariu, care va determina o nouă apropiere a pictorului de mișcarea culturală din România, și cîteva călătorii în țară. E vorba de un membru al Academiei române, învățatul episcop Melchisedec al Romanului, ridicat din popor (se numea Ștefănescu, era țăran și făcuse studii superioare teologice la Kiev, fusese revoluționar la 1848, membru al divanului ad-hoc, unionist înfocat și ministru în cabinetul Kogălniceanu), care s-a pasionat o viață întreagă de istoria românilor. Melchisedec este descoperitorul Evangheliarului manuscris dăruit în 1473 de Ștefan cel Mare mănăstirii Humorului, pe ultima pagină a căruia se află un portret al voievodului, făcut de un pictor contemporan după natură, și care schimbă cu totul imaginea tradițională de schimnic sau de Christ pe care i-o atribuiseră Asachi, Lecca și toți cei ce, pînă la această dată, căutaseră în pictura lor istorică să înfățișeze chipul acestei populare figuri. Evangheliarul, a cărui autenticitate s-a dovedit a nu putea fi contestată, înfățișează un om rubicond, ras, doar cu mustăți, atletic la corp, corespunzător descrierilor făcute de cronicari. Faptul a stîrnit senzație. Bucevschi pare să fi cunoscut înaintea descoperirii acestui Evangheliar, alte portrete din care chipul lui Ștefan cel Mare reieșea asemenea cu cel din pictura manuscrisului de la Humor. Melchisedec vorbește despre pictor cu respect, ca despre un om care cunoaște arta cu profunditate și are la dispoziția sa mai multe documente privitoare la această operă. Istoricul îl însărcinează să scoată fac-simile și desene de pe această Evanghelie ceea ce reprezintă albumul de opt piese aflat astăzi la Secția de Stampe a Bibliotecii Academiei, album anexat la Memoriul prezentat Academiei române la 2 noiembrie 1881 de către Melchisedec. În acest memoriu se afirmă că Bucevschi a descoperit ulterior, la mînăstirea Putna, pe un aer brodat (icoană cusută), dăruită mănăstirii de

Ştefan, alt portret al voievodului, comunicînd aceasta academicianului Nicolae Ionescu, profesor la universitatea din Iaşi. Se cunoaşte opoziţia lui Haşdeu faţă de noua descoperire care răsturna iconografia istorică tradiţională, şi intervenţia lui Ion Ghica, pe atunci preşedinte al academiei. Ministrul Instrucţiunii Publice de atunci fiind secretarul general al academiei, V.A. Urechia, aceasta face demersul prin reprezentantul României la Viena, Bălăşianu, pentru venirea lui Bucevschi în ţară. Faptul se produce la 20—23 decembrie 1881, artistul fiind consultat în primul rînd pentru lucrarea de restaurarea a mănăstirii Sfîntul Nicolae din Iaşi, ctitorie a lui Ştefan cel Mare, şi în al doilea rînd în problema portretului lui Ştefan, cu atît mai acută cu cît se comandase lui Frémier statua ecvestră din faţa palatului administrativ ieşean. În ianuarie 1882 V.A. Urechia prezintă Academiei române pe Bucevschi ca „artist-pictor care a binevoit a aduce Academiei copiile de pe portretele de domni făcute în Bucovina şi Iaşi şi proprii a servi Academiei la dezbaterile sale asupra portretului lui Ştefan cel Mare". Este vorba de nouă copii, după portretele murale din bisericile de la Voroneţ, Pătrăuţi, Sfîntul Dumitru-Suceava, corespunzătoare toate cu portretul de pe Evangheliar. Cu această ocazie Bucevschi răstoarnă teza lui Haşdeu, întemeiată pe portretul din biserica de la Bădeuţi, demonstrînd că portretul cunoscut de Haşdeu era o copie executată în prima tinereţe de însuşi Bucevschi, la însărcinarea lui Hurmuzachi, după pictura ce s-a dovedit mai tîrziu, cînd a fost resturată tot de el, a fi fiind o lucrare extrem de recentă, operă a unui zugrav contemporan, încă în viaţă, pe care l-a şi găsit în oraşul Siret şi care, pe baza vechii fresce unde „nu mai rămăsese decît o bucată de frunte şi coroana", reconstituit din imaginaţie, cum s-a priceput, restul figurii, luată de marele istoric drept bază a afirmaţiilor sale. După această restabilire a adevărului istoric care redă voievodului aerul său de om ca toţi oamenii luîndu-i aspectul conven-

țional de sfînt, și apropiindu-l de viața reală, după acest succes academic Bucevschi este însărcinat de guvernul român să copieze pentru a fi tipărit la Viena, Evangheliarul de la Humor și cel aflat la Biblioteca din Viena, provenit tot de la Ștefan cel Mare.

Acest episod, care deschide o lumină asupra pasiunii puse de istoricii noștri acum 70 de ani pentru restabilirea adevărului istoric, și asupra felului cum se întemeiau pe atunci opiniile științifice, este interesant pentru noi și prin faptul că ne revelează o altă latură a artistului, și anume aceea de restaurator de monumente istorice. Cu prilejul lucrărilor de la biserica Arbore, ctitoria lui Luca Arbore, Bucevschi face o interesantă profesiune de credință în privința operațiilor de restaurare. Iată opiniile lui, așa cum au fost exprimate într-o scrisoare față de autorități, la 1887. „Restaurarea — spune el — nu se poate încredința oricui; pictura e prea prețioasă ca să se poată da ca obiect de încercare oricărui zugrav de rînd care, fără cunoștințe, fără pietate pentru un monument atît de prețios, cu restaurarea sa ar ruina tot și deplin, după cum ne arată probele de restaurare care se află în pronaosul bisericii din Arbora. Ca să se continuie în modul acesta ar fi un vandalism, (pe) care nici prezentul nici viitorul nu ni l-ar putea ierta. Mai bine să rămînă picturile acestea vechi sub pătura scutitoare de murdărie, căci încă și așa se prezintă mărețe, decît să iasă la lumină în mod care vatămă tot simțul estetic . . . .*

Această grijă pentru pictura veche, pe care o respectă, ca reprezentînd modul de expresie propriu al trecutului, nu este nicidecum incompatibilă cu înnoirea stilului picturii bisericești, în sensul căreia lucrează pictorul.

---

* Corneliu Gheorghian, *op. cit.*

CUM PICTA AMAN[1]

În opera oricărui artist există lucrări care, de-ar fi să dispară prin cine știe ce întîmplare, i-ar sărăci dintr-o dată imaginea. Sînt cele care dau sentimentul că închid întreaga experiență de o viață a unui creator, că pot fi folosite drept ilustrare a unei întregi cariere. Se obișnuiește să se spună despre categoria aceasta de lucrări — puncte culminante ale itinerarului artistic înscris de munca și strădaniile unui creator — că existența lor ne dispensează de a-i mai cunoaște restul operei. Se fac deseori judecăți de tipul: Goethe = Faust, Cervantes = Don Quijote, Eminescu = Luceafărul. Aceste schematice și grăbite definiții, care identifică, pentru mulți, artistul cu una din operele sale considerată cea mai reprezentativă, oricîte neajunsuri ar prezenta din punctul de vedere științific mărturisit de cercetătorii metodici ai domeniului respectiv, au totuși o utilitate, ele corespund necesităților mnemotehnice ale posterității. Căci posteritatea are o memorie ce nu se împacă decît cu simplificarea. Spre deosebire de actualitate, care e toată numai nuanțe și subtilități, viitorimea geometrizează. Și, după cum din noianul de scriitori ai vremii elizabethane, de pildă, memoria posterității se mulțumește să

1. Articol publicat în „Studii și cercetări de istoria artei“, an III, 3—4, iulie-decembrie 1956, pp. 111—126. (n.r.)

reţină unul, pe Shakespeare, cu al cărui nume identifică epoca, tot aşa, din noianul de opere ale unui artist, publicul viitorului elimină şi reduce din ce în ce mai multe, pînă la a-i putea identifica numele cu una singură. De Theodor Aman, ca de toţi artiştii secolului al XIX-lea, sîntem încă prea aproape pentru ca procesul selecţiei, reducerii şi identificării să se fi isprăvit. Dar putem fi siguri că printre operele care au cele mai multe şanse să se identifice cu numele artistului, mai multe chiar decît faimoasa *Izgonire a turcilor la Călugăreni* ce stă încă în centrul atenţiei generale, se numără, fără doar şi poate, compoziţia intitulată *Boierii surprinşi la ospăţ de trimişii lui Ţepeş* (Galeria Naţională).

Într-adevăr, spre lucrarea aceasta a lui Aman merg sufragiile celor mai variate categorii de vizitatori ai muzeelor noastre. Deşi neterminată, această operă ar fi de ajuns pentru ca Aman să poată sta cu cinste în orice muzeu din lume. Iar dacă împrejurarea că lucrarea n-a fost dusă la capăt constituie un regret pentru cei ce iau „desăvîrşirea“ în sensul etimologic al cuvîntului, socotind desăvîrşit numai ceea ce este săvîrşit, adică sfîrşit, sînt o seamă de iubitori de artă cărora opera neterminată le sporeşte satisfacţiile estetice, tocmai prin faptul că este neterminată. Aceştia sînt, ce-i drept, mai mult oamenii de meserie, specializaţi oarecum şi în gusturi: artişti, istorici de artă, critici plastici. Pentru dînşii o lucrare neterminată este ca un fel de confesiune a artistului în legătură cu felul său de a lucra, în legătură cu viziunea şi tehnica picturii sale.

Fiecare tablou, e adevărat, ne vorbeşte şi despre asta. Dar cît de elocvente sînt cele pe care artistul n-a apucat să le încheie pe de-a-ntregul, care dezvăluie în mod emoţionant gîndirea creatoare a făuritorului lor, privită nu numai în rezultatele ei, nu numai la capătul procesului de creaţie, ci în toiul acestui proces ! De intenţiile realizate, cît şi de cele nerealizate, de şovăielile şi revenirile artistului cît şi de raportul dintre ideea iniţială şi ideile venite în cursul execuţiei,

de punctul inserției unei noi idei în planul global al operei și de modificările succesive ale acestui plan, de logica atît de imprevizibilă, de edificatoare și de profund semnificativă a creației artistice, un tablou neterminat mărturisește cu mult mai multă generozitate decît unul isprăvit.

Aman avea obiceiul să-și lucreze tablourile desăvîrșindu-le pe porțiuni. Într-o aceeași etapă, pe suprafața aceleiași pînze sînt părți încheiate, în care orice pensulă în plus ar fi prea mult și porțiuni duse numai pînă la jumătatea drumului, eboșate din culoare sau pe de-a-ntregul lăsate la stadiul de schiță, de desen prealabil. Acest fel de a lucra, asemănător cu practica pictorilor clasici și ai academiștilor, ne este atestat la Aman de suficiente opere rămase neterminate. Pe pînză ori pe lemn, pictorul lucra la fel: deasupra preparației, desena sumar, cele mai adeseori în peniță, cu o cerneală ce astăzi pare sepia, decolorată pe alocuri, silueta generală a personajelor sau forma obiectelor adăugînd înlăuntrul spațiului contururi, prea puține indicații, cvasistenografice, grăbite dar esențiale, menite să fie puncte de plecare pentru culoare și marcînd reliefurile suprafeței delimitate, direcția faldurilor unei rochii, linia generală a unei pieptănături, ideograma unui gest, limita unei umbre compacte. Este surprinzător cît de exact se desprinde sentimentul general al mișcării unui personaj sau formei unui obiect, doar din cîteva trăsături fugare de condei, sau de pensulă — căci adeseori, mai ales în lucrările mai mari, Aman schița de-a dreptul cu pensula, înmuiată în zemuri de culoare, de asemeni sepia sau brună, de diverse nuanțe și intensități. Nu este vorba de un desen clasic, de figuri cu contururi precise, grafice, delimitate linear, ca în desenele academiștilor. S-a afirmat adeseori că Aman ar fi un academist; unii au spus: un neoclasic. Aceste aserțiuni, valabile doar parțial, pentru anume tendințe ale operei sale, sînt inexacte de îndată ce privesc întregul operei. Greșeala provine din faptul că s-a pornit de la operele sale finite, mai ales de la cele din prima fază, fără

gîndul de a descifra etapele procesului său de creație. Nu contestă nimeni că multe din operele lui Aman, mai cu seamă în faza începuturilor sale, vădesc într-adevăr o preocupare marcată de a delimita inginerește granițele materiale ale obiectelor, contururile siluetei lor și volumul suprafețelor închise între aceste hotare, ca și cum grija cea mai mare a artistului ar fi fost să detașeze corpurile din fond, din mediul lor, să pună stavilă între figură și ceea ce nu e figură, să nu permită luminii, sau atmosferei ce scaldă figura, nici un fel de modificare sau de știrbire a siluetei sale logice. Chiar în compoziții cum este *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul* (1852), unde efectul de noapte ar fi putut justifica topirea părților umbrite ale figurilor în fondul de asemenea întunecat al tabloului, lăsînd imaginației loc să completeze siluetele doar din indicațiile părților luminate tăios, de lună (sursa care nu permite penumbre), Aman nu se decide să procedeze în acest chip, ci definește, circumscrie fiecare corp și fiecare obiect în parte, demonstrînd astfel preocuparea de a descrie un univers logic știut, și nu unul văzut, adevărul mental mai curînd decît adevărul optic. Aman face aici, prin urmare, mai degrabă plastică decît pictură. Același lucru se petrece și în compoziția *Bătălia de la Plonin* (1861 ?). Nici vălmășagul contururilor, al căror arabesc e complicat, nici lumina schimbătoare a interiorului de pădure nu sînt decisive cînd e vorba să determine tipul de viziune al artistului în această operă. Figurile sînt bine delimitate de spațiul în care apar, cu o precizie ce depășește putințele văzului normal, și acesta este factorul stilistic important, pentru a recunoaște că nu e vorba de stil pictural propriu-zis, ci mai curînd de o viziune plastică, în care nu lumina, ce dă nota afectivă de obicei, unificînd întregul, ci forma, relieful material al obiectelor izolate, are rolul hotărîtor.

Dacă însă multe din compozițiile finite ale lui Aman lasă această impresie, care a putut prilejui greșita înscriere a pictorului printre academiștii

ortodocși, analiza tabloului neterminat ne duce la alte concluzii. Spațiile lăsate albe într-un asemenea tablou, fie el compoziție istorică sau scenă de gen, într-un interior sau într-un peisaj, ne demonstrează, mai întîi, că Aman nu-și desena figurile ca academicii sau neoclasicii, studiind atitudinile și gesturile trupului uman din punctul de vedere al modificărilor anatomice aduse de mișcare formei plastice, că el nu-și regiza ansamblul juxtapunînd mase, statui perfect reliefate, ca un neoclasic. Neoclasicul lasă întotdeauna impresia că pornește, chiar și într-o scenă contemporană, de la basoreliefurile antice, de la metope sculptate, străduindu-se să picteze, peste nuduri perfecte, costumele de rigoare numai pentru că are obligația de a fi veridic; dar că, în fond, pentru el compoziția este definitivă de îndată ce nudurile tuturor personajelor ce compun scena au fost studiate fiecare în parte și puse la locul lor, în atitudinea potrivită. Se știe că așa proceda, de pildă, marele pictor clasic Louis David. În schița pentru *Jurămîntul de la Jeu de Paume*, aflată în muzeul din Versailles, uriașă pînză înfățișînd, în mărime naturală, același clasic nud bărbătesc ideal, multiplicat de 15 ori în diferite poziții și planuri pentru a purta capetele a 15 personaje istorice care au participat la evenimentul respectiv, profesorul academician G. Oprescu a urmărit, într-un articol exemplar, publicat în 1929*, cum „lecțiile unui Flaxman sau ale lui Quatremère de Quincy (teoreticienii neoclasicismului — I.F.), devin corp și substanță" [...] „În fața unor asemenea pînze nu poți alunga ideea că pictorul n-ar fi avut nevoie de culoare ca să ne comunice gîndul său".**. „Pentru el(pentru David — I.F.), a picta este a face operă de educator și chiar de justițiar. Muza lui surîde rar. Severă, distantă, cumplit de mîndră și înveștmîntată în stofe sumbre, ea instruește, amenință,

---

* *En regardant peindre David et Gros*, „Revue de l'art ancien et moderne", dec. 1929.

** *Idem*, p. 233.

recompensează și răzbună"*. „Simplul desen, cuvîntul sau oricare alt mijloc de expresie — conchide istoricul de artă citat — i-ar fi putut ajunge".

Rostul eminamente didactic, izvorul intelectual al unei asemenea arte se văd aici perfect definite. Și pictura lui Aman are calitățile acestea, de comunicare utilă a unui conținut de idei. Ea este totuși mai puțin severă decît la neoclasici, mai puțin intelectuală, mai puțin ușor de înlocuit prin oricare alt mijloc de expresie, cuvînt sau imagine. Gîndirea lui Aman are nevoie, pentru a se transmite, nu numai de generalitatea unei imagini rămase aproape la stadiul conceptual, la nivelul noțiunilor abstracte, ci și de particularitățile care fac imaginea vizuală să fie vie, unică, neînlocuibilă, conferindu-i căldura vieții, resimțită prin fondul afectiv propriu artistului. Mai ales către sfîrșitul carierei sale, aceste calități se accentuează. Simțul său coloristic se exercită cu mai multă acuitate, sensibilitatea sa la valorile melodice ale formei colorate căzute sub variații voite de ecleraj, sporește. Deși arta sa păstrează pînă la sfîrșit amprenta lucrului săvîrșit în atelier, experiența plein air-ismului, al cărui campion se făcuse la noi Grigorescu, nu trece fără să-l atingă. Pentru adevărații pictori, natura este și altceva decît forma de-abia colorată și supusă mai curînd unui ecleraj logic decît luminii firești, văzute. Colorajul și eclerajul, luate drept colorit și lumină, fac caracteristica artei academiste, și în mare parte a neoclasicismului, dar nu caracterizează stilul cu adevărat pictural. Adevărata pictură este reconstituirea lumii obiective din lumină și culoare, din valori și intensități cromatice, bazate pe concordanțele subtile dintre tonurile și nuanțele alese, pe de o parte, și sentimentele ce întovărășesc oglindirea lumii reale într-o conștiință, pe de altă parte. Sînt lucruri care fac limbajul pictural ase-

---

* *Ibidem.*

mănător întrucîtva celui muzical, ce provoacă reacții, modificări dispoziționale și sentimente obiective pe calea imaginii auditive. Ca la mai toți pictorii vrednici de acest nume, viziunea lui Aman, la sfîrșitul carierei sale, urmărește să se exprime prin mijloacele stilului pictural, și nu prin mijloacele artelor vecine cu pictura. Compoziția nu mai este pentru el, ca la început, simpla împărțire a spațiului pînzei în sectoare grafice, conveniente unele față de altele. Pictorul nu-și mai concepe compoziția în funcție de o schemă grafică, de un „șablon" întemeiat pe vectori lineari, care să dispună axele volumelor după anume simetrii și să ritmeze mișcările corpurilor într-o anume cadență. Fără îndoială, la schemele compoziționale Aman nu renunță, pentru că nici un pictor nu poate renunța, în măsura în care compune. Schemele compoziționale grafice nu sînt însă esențialul pentru stadiul acesta al operei artistului. De altfel, cum s-a remarcat, aceste scheme sînt în număr foarte redus și toți pictorii le repetă, dînd preferință unora sau altora doar, și străduindu-se fiecare să introducă în ele elemente care să le mai varieze, fără să le anuleze totuși. Dar pe lîngă aceste scheme compoziționale grafice, întemeiate pe arabescul contureior în plan și pe dispoziția planurilor menite să sugereze desfășurarea în spațiu a scenei se mai poate „compune" un tablou și sub alte raporturi. Operele de pictură, tablourile în adevăr ilustrative pentru stilul pictural, au și compoziție cromatică și compoziție luministică: observarea raporturilor conveniente a sectoarelor colorate între ele și a tonurilor luminoase față de cele întunecate, distribuite pe fața tabloului. Lucrările lui Aman din ultima fază sînt, astfel, compuse nu numai grafic, pe baza desenului, ci și pictural, sub raportul cromatic și luministic. Lumina și culoarea nu sînt caractere secundare, ornamentale, podoabe care să înfrumusețeze poate imaginea, dar de care la urma urmei conținutul operei s-ar putea și dispensa. Ele sînt elementele structurale ale imaginii. Sînt suportul ideii însăși. Atent la drama necontenită a luminii răsfrîntă în

retină de obiectele divers colorate, prin imaginile astfel modificate luăm cunoştinţă de realitatea obiectivă — de fiecare dată nouă tocmai datorită acestei labilităţi a formei expusă, eclerajelor diferite — pictorul ajungînd, de pildă într-o operă ca *Atelierul cel mare al artistului*, să ne sugereze viaţa şi atmosfera unei încăperi locuite, dispersîndu-se aproape de personaje, a căror prezenţă este marcată doar prin spaţii rămase albe sau prin siluete abia schiţate, menite să marcheze amplasamentul şi atitudinile. Totuşi, climatul moral al atelierului de la Muzeul Aman trăieşte în acest tablou cu implicaţiile lui de rafinament artistic şi de gust pentru luxul spectacular ce era propriu acestui artist, şi aceasta numai datorită distribuirii luminii pe suprafaţa obiectelor, şi „anvelopei" luminoase ce le unifică. Dacă toate aceste obiecte ar fi scăldate într-o lumină neutră, mohorîtă, cu sursă incertă, acumularea lor laolaltă n-ar avea decît valoarea unei descrieri plate, documentare. imagini servil fotografice de lucruri fără viaţă, fără legătură une e cu altele, îngrămădite în mult prea mare număr pentru spaţiul prezentat, ele ar da, de n-ar fi lumina, impresia lipsei de selecţie, îmbîcselii, prostului gust, sentimentului posesiunii cumulative. înverşunarea naturalistă a redării amănuntului nesemnificativ şi inexpresiv, fotografic, marcată la o seamă de artişti de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, mai ales cînd pictează interioare, lasă uneori impresia aceasta. Dacă Aman ne apare un artist în acest tablou, faptul se datoreşte felului cum a reuşit să înţeleagă şi să folosească lumina. Efectul poetic de intimitate, de curăţenie, de bună stare fizică şi sufletească, pînza aceasta îl datorează perfectei integrări a obiectelor însumate de cîmpul optic, într-o atmosferă luminoasă unitară, corespunzătoare unei cenestezii favorabile. Obiectele nu sînt enumerate, nu apar izolat, ci convieţuiesc înglobate de acelaşi aer, definite de acelaşi „Stimmung" afectiv. De aceea, acţiunile, atitudinile sau fizionomiile personagiilor schiţate n-ar fi importante decît dacă ar contrazice climatul moral al încă-

perii. În acest tablou, rolurile se inversează: oamenii sînt aici pretext, elemente de decor; actorul principal al scenei este cuprinsul viu al atelierului, decorul.Sufletul inclus în acest decor de locatarul atelierului definește el de data aceasta personagiile ce i-au dat naștere, fără să mai fie nevoie de caracterizarea lor psihologică prin fizionomii, prin portret. Poezia intimistă a vieții îmbelșugate de artist favorizat de succes, care își creează mediul pe care-l dorește, caracteristic pentru gustul și psihologia sa, ne este redată pe de-a-ntregul, în imaginea aceasta, doar de zugrăvirea atmosferei luminoase a interiorului. Faptul n-ar fi fost posibil rămînînd în cadrul picturii clasice, în care obiectele sînt ceea ce este volumul lor, modelat logic și nu optic, și în care nici o relație în afară de cea, adăugată mental, a utilității lor, nu se stabilește între obiecte. În viziunea picturală, distribuirea luminii și culorii în tablou, compoziția coloristică și luministică decide natura și calitatea emoției.

Împrejurarea este vădită și în cazul altor lucrări neterminate ale lui Aman, din seria celei intitulate *În grădină* (Galeria Națională). Sînt de fapt peisagii cu figuri. Dar de unde piesagiul — grădina casei lui Aman — este de fiecare dată lucrat în întregime, figurile au rămas, la stadii diverse, neterminate: unele doar schițate în peniță, altele eboșate în culoare. Pata ce marchează absența lor nu știrbește nimic din rotunjimea senzației peisajului de grădină, la ore din zi precizate și în anotimp statornicit. Compoziția întregului se bazează și aici pe raportul și concordanța sectoarelor colorate ale suprafeței, în imaginea întregului intrînd cu rol esențial lumina ce modifică tonurile și dă viață afectivă lumii reale.

Toate acestea nu sînt însă, oricît de prețioase ar fi, decît lucrări minore, ca liedurile și cantilenele, expresive pentru un singur sentiment, lipsit de complexitate. Lirismul stilului pictural se împacă el, însă, ne-am putea întreba, cu marile compoziții tematice cu subiect social sau istoric, compoziții de factură mai curînd epică ? Pline de dramatism, exprimînd sentimente complexe,

redînd conflicte sociale, scenele istorice ar pretinde mai curînd amploarea și monumentalitatea stilului plastic, adică a stilului ce pune accentul pe relieful obiectelor și corpurilor și pe echilibrarea arhitectonică a volumelor și maselor, pe echilibrul liniilor de forță implicate de ele. În *Vlad Țepeș și solii turci* (1862), Aman recurgea la un asemenea tip de compoziție, de stil plastic. Deși accidentele luministice ale suprafețelor colorate — veșmintele orientale ale solilor în special — sînt chiar căutate de pictor, nu se poate spune totuși că artistul ajunsese la înțelegerea picturală a compoziției în întregul ei. Lumina și culoarea sînt aici doar accesorii. Importanța cea mare o au volumele, masele corpurilor în mișcare ori în repaus, și scena se compune plastic, pe baza acestor volume juxtapuse în spațiu și a raporturilor dintre ele. Perspectiva rămîne frontală, ca de regulă în clasicism. Figurile, modelate parcă în ronde-bosse, par niște statui, sînt bine decupate în spațiu, și nici un fel de confuzie între masa lor și fond nu e cu putință. Pictorul lucrează încă, așa cum se spune în estetica artelor plastice, cu *forme închise* : conturele delimitează de jur împrejur masele și le izolează de mediul lor. Chiar dacă este atent la diferențierile tactile ale diverselor materiale și la variațiile luminii pe suprafețele colorate, acesta nu trebuie să ne înșele: artistul gîndește tot arhitectonic, construind plastic. Spațiul e reconstituit, în această fază a picturii lui, din volume așezate la diverse depărtări de ochi, și sensurile dramatice, atîtea cîte sînt, izvorăsc în primul rînd din vectorii de mișcare reprezentați de axele acestor volume sau de conturele siluetei lor, și numai după aceea din expresia fizionomiilor. Sînt metafore directe, la îndemîna oricui, care nu cer prea multă inventivitate. Compoziția e superficială, retorică, nu zguduitoare, de adîncime. Ea predică, exortînd, nu emoționează captivînd. De aceea și efectul este literar, și nu poetic. Lecția de demnitate națională dată posterității de Țepeș pe care Aman voia s-o reamintească atunci, cu prilejul vizitei proaspătului domnitor al ambelor

Principate la Înalta Poartă, constituie fondul ei tematic. Este enunțarea unei teze, a unei norme etice: un aforism de tipul celor formulate de Bolintineanu în baladele sale, echivalentul plastic al unui distih ca: „Cei ce poartă jugul și-a trăi mai vor / Merită să-l poarte spre rușinea lor". Intențiile pictorului sînt instructive, educatoare. Ele se adresează în primul rînd intelectului și impulsurilor volitive. De aceea, implicațiile metaforice sînt de ordin grafic și plastic: conturul este prin excelență elementul intelectual, iar reprezentarea volumelor, a reliefurilor tridimensionale, stîrnește totdeauna în privitor reacții de ordin volitiv, dispoziții de acțiune. Dar pictura lui Aman nu întotdeauna vrea să dăscălească sau să declame. Uneori ea are alte rosturi. Cîteodată, mai cu deosebire în ultima fază, ea emoționează, încîntă și seduce. În compoziția de la 1886 de care am pomenit, *Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Vlad Țepeș*, intenția artistului a fost, așa cum a subliniat în monografia sa Radu Bogdan, nu atît să înfățișeze simplul episod istoric, cît să sublinieze un puternic conflict social: lupta, presimțită în mai toate țările europene în acea epocă, între puterea centralizatoare, unificatoare, centripetă, a monarhului ce se sprijinea pe popor, de o parte, și puterea centrifugă, dezbinatoare, a nobilimii ce căuta să-și păstreze fiefurile și să împiedice unificarea națiunilor. Enunțînd acest conflict, Aman face mult mai mult decît să-l enunțe. El nu rămîne rece: accentul participării sale afective la realitatea descrisă trebuia să cadă vizibil de partea unde era poporul, împotriva boierimii. Dacă artistul n-ar fi recurs la o compoziție de tip pictural, capabilă să exprime pe de-a-ntregul sentimentul cu care zugrăvește el acest conflict, interpretarea ar fi rămas echivocă. Într-o compziție de tip plastic, grupul ar fi trăit exclusiv prin însumarea, unul cîte unul, a indivizilor componenți, reprezentați izolat. Pînza i-ar fi pus alături, fără o legătură vădită de ordin afectiv, stabilind între ei raporturi doar prin ritmul grafic al compoziției și prin atitudinile lor sculpturale,

ori prin gesturi. Dar ritmul gesturilor și atitudinea sînt proprii și unui tip de comunicare de alt ordin decît cel al pictorului: coregrafia bine regizată poate realiza aceleași efecte. Dîndu-și seama de aceasta și nevoind să zugrăvească un episod coregrafic împietrit, Aman a renunțat la două proiecte de compoziție cu aceeași temă, înfățișînd fiecare alt moment al dramei.

Tabloul acesta de mari dimensiuni reprezintă versiunea ultimă și cea mai fericită a compoziției. Judecată după schema ei grafică, compoziția aceasta nu se deosebește prea mult de cele dinaintea ei: scena este văzută tot frontal, ca îndeobște la Aman; personagiile se grupează în două planuri paralele, pe cele două laturi ale mesei, ușor recurbate spre dreapta, ca mesele potcoavă de la banchetele contemporane cu Aman. Totul se profilează pe zidurile însorite ale cetății Tîrgoviștei, într-o primăvară cu cer senin. Cetatea închide zarea, constituind planul ultim, cel mai înalt, al tabloului, ca o reamintire a faptului că indivizii stau sub legea cetății. Lucrarea a fost terminată doar parțial. Dacă regia ansamblului înșiruie personajele în planuri paralele, ceea ce corespunde momentului anterior al dramei, tihnitul praznic de paști, prin mișcările corpurilor se caută să se dea oarecare variație atît perspectivei frontale, cît și circumscrierii în dreptunghiuri a grupelor. Artistul a recurs la tot ceea ce putea da mișcare trupurilor; racursiuri, felurite tipuri de contraposto etc., pentru ca schema grafică să corespundă clipei, dintr-o dată devenită dramatică, pe care o trăiește boierimea Tîrgoviștei. Agitația aceasta a formelor și a liniilor ce constituie arabescul grafic al fiecărui plan rămîne înscrisă într-un „tipar“ destul de calm: cele două dreptunghiuri și raportul lor din planul ultim marchează contrastul situației.

Ideea artistului era să sugereze surprinderea boierilor. Calmul este atmosfera generală a sărbătorii, căci în conștiința grupului intra doar gîndul că venise să petreacă. Zbuciumul și agitația spai-

mei îi cuprinde individual, pe fiecare din boierii ce se văd atacați de oștașii lui Vlad Țepeș. Pe fizionomiile adulților se vădește mai mult uluiala, stupoarea: nu le vine să creadă că așa ceva se poate întîmpla. Pentru a sugera privitorilor ideea panicii, artistului îi este neîndestulătoare pantomima și redarea mimicii: insistența asupra fizionomiilor și asupra gesturilor este expresivă doar atunci cînd ele nu apar drept obiect de studiu rece, cînd artistul palpită și el o dată cu cel ce gesticulează. Participarea artistului se simte în pictură prin tonalitatea cromatică în care se integrează ansamblul: gama tabloului este elementul afectiv al picturii.

Aman a gîndit de la început compoziția în funcție de culoare și lumină. Totul este pictural în ea, de la primele trăsături de penel menite să schițeze personajele rămase neterminate (de pildă femeia din dreapta cu copilul). Urma pensulei care ține loc de linie nu e aici exclusiv contur: este deopotrivă și partea de umbră.

Îmbinarea funcției intelectuale, inginerești, a liniei ce delimitează lateral masele, cu funcția senzorială a umbrei ce dă frontal senzația reliefului, corporalității lor, este un procedeu pur pictural. De altfel, obiectele indicate de schiță sau siluetele rămase eboșate sînt de asemenea gîndite pictural. Carafa are doar contururi, dar accentul de lumină este indicat pe suprafața ei, printr-o tușă albă de pensulă. O tușă albă se vede, repetată, și în silueta copilului schițat. Reflexele fac parte din compoziție.

Ansamblul e gîndit în funcție de lumină. Focarele luministice sînt distribuite cu un rost expresiv. Altfel, n-ar fi fost indicate dintru început, cu alb, luminile. Pictura clasică proceda altfel. Siluetele rămase între contururi erau umplute cu o culoare plată, tonul local, peste care se modula cu demitente și tonuri clare, indicînd variațiile luminozității suprafețelor colorate, expuse unui ecleraj divers, luminii ce cade în unghiuri de incidență variate după oblicitatea planurilor. Așa se petrec lucrurile și în pictura academistă. În

opera studiată a lui Aman, procedeul este inversat: elementul ultim, cel care dă finisarea imaginii, accidentul luministic, reflexul unei suprafețe curbe și lucioase, este indicat dintru început deodată cu contururile corpului, iar contururile nu sînt seci, logice, ci au aspectul senzorial, optic, al petelor de umbră produse de expunerea volumelor în fascicolul luminii dirijate.

Umbrele, firești sau purtate, au aceeași importanță pentru ochi, doar mintea le disociază ca fiind unele ale formei însăși, celelalte ale mediului ei. Aman le confundă aici, în modul cel mai realist cu putință (capul femeii din prim plan). Faptul se justifică prin plasarea scenei în peisaj. Lumina pătrunde prin frunziș, deci cade arbitrar, neașteptat. Dar arbitrarul acesta aparent i-a prilejuit lui Aman calculul efectelor. Un ritm al întregului tablou se stabilește astfel, doar pe baza accentelor și focarelor de lumină. Cele două planuri, luminate alternativ, se contrapunctează. Tehnica ecranelor, proiectării unui corp luminat pe fond sumbru, sau a unui corp umbrit pe fond clar, sporește senzația spațierii celor două planuri. Dimensiunile scăzute proporțional ale obiectelor ar fi reușit să ne sugereze depărtarea lor, dar nu și aerul ce circulă între ele. Lumina compusă astfel și aplicarea justă a degradării intensității cromatice, ca în perspectiva aeriană — căci, oricît de mică e distanța, aerul de primăvară îmbibat de vapori de apă și de raze mănîncă tonurile de culoare — contribuie la verdicitatea scenei.

Această lucrare nu mai oferă un simplu coloraj. Tonurile cromatice nu sînt adică tonuri locale, aplicate peste volume, care nu își au relieful lor obținut prin valorație în clarobscur, indiferent de culoare. Tabloul oferă aspectul unei cromatici veridice, formele fiind recompuse optic din analiza planurilor colorate și luminate divers, pe care le prezintă fiecare obiect. O analiză atentă permite să se vadă că au fost întrebuințate pe alocuri, pe lîngă umbrele negre, umbre colorate, că valorile sînt tonuri și ele, și nu sînt degradări ale unui același ton, demitente. Că legea contrastelor

simultane ale culorilor este, conștient sau instinctiv, aplicată de artist: verdelui îi răspund umbre roșietice, violetului reflexe ce bat în galben, portocaliului umbre albastre, adică tocmai complementarele optice. Culoarea are o strălucire și o modulație rar întîlnită în alte opere ale lui Aman. Pasta este hrănită, groasă, așternută din belșug, pe alocuri în relief, peste tot de o textură prețioasă. Revenirile și corecturile, în spațiile care n-au ajuns la forma finală, dovedesc și ele căutarea unor efecte cît mai picturale.

Lucrarea terminată ne-o putem închipui foarte bine din ceea ce vedem, chiar dacă grupul din dreapta nu este adus pînă la gradul de finisaj al capului de bătrîn din planul doi, care este de fapt portretul lui Iorgu Aman, fratele artistului, lucru ce a trecut neobservat pînă acum. Ideea că și în acest tablou, ca în majoritatea celorlalte compoziții ale sale, Aman va fi căutat să introducă persoane din jurul său, și chiar pe sine, a fost însă mărturisită de Radu Bogdan, care a căutat să identifice pe însuși pictorul în soldatul din primul plan ce leagă mîinile boierului la spate.

Acolo unde personajele n-au fost duse pînă la capăt, grupurile sînt definite prin tonul general al porțiunii respective din tablou, căutat în vederea unui aspect de ansamblu cît mai unitar. Varietatea tonurilor e gîndită simfonic. Din întreg se desprinde o anume tonalitate afectivă, armonizîndu-le. Aspectul feeric al zilei de senină, însorită și indiferentă primăvară, impasibilă la drama umană, ne aduce aminte versurile poetului Tudor Arghezi care, evocînd figura lui Țepeș, începe prin descrierea peisajului, în contrast cu psihologia personajelor:

„Pacea e-n țară, pacea e-n afară.
Hotarul, liniștit cum n-a mai fost.
Și șesurile, azi la adăpost,
Plugarii noi le fulgeră și ară.

Pe la începutul dulce-al primăverii
Şi-aduce aminte satul de poveşti;
Şi frunza teremură pe crăngi cereşti,
Şi, pasă-mi-te-n taină, şi boierii!"

Este ca şi cum, doar cîţiva ani înaintea morţii sale, în toiul feeriilor la care asista, participînd la ele cu bucuria tuturor simţurilor sale de artist ce preţuia plăcerea senzorială, pe autor l-ar fi chinuit gîndul că, de undeva, în plină chermesă a naturii, i se pot ivi oricînd solii morţii. Această căptuşire tragică a sărbătorilor optice prilejuite de feeria naturii cu un gînd amar, dă preţ mai mare scăpărărilor de nestemate ale culorii, emoţiei frumosului trăit cu înfiorarea celui ce gustă clipă de clipă viaţa şi se bucură de ea, cu toate că n-o socoteşte veşnică.

Boierii surprinşi la ospăţ de ostaşii lui Ţepeş are, în opera lui Aman, semnificaţia Simfoniei a VII-a în opera lui Beethoven: resimţirea concomitentă a beţiei lui Dionyssos şi a prezenţei geniului morţii, deopotrivă disputîndu-şi sufletul omenesc.

ECLECTICII. CONTEMPORANII ŞI SUCCESORII LUI AMAN

O dată cu reglementarea situaţiei artelor plastice în noul Stat român creat prin Unirea Principatelor şi a celorlalte sectoare ale vieţii publice la 1864, artele căpătă drept de cetate în ţara noastră, prin legiferarea învăţămîntului şi instituţiilor de cultură artistică. Era firesc, astfel, ca îndrumarea principală a plasticii româneşti să fie cea academică, în acest moment de entuziasm, cînd încrederea în şcoala protejată de oficialitate întovărăşea, ca o consecinţă inerentă, orice nou pas săvîrşit. Tipizarea temelor, stilului şi metodelor artistice prin manierismul academist ce se propagă „ex cathedra", prin maeştri ca Tattarescu, creînd şcoală în pictura românească, este contracarată de grupul pictorilor de îndrumare naturistă, Szathmari, Trenk, Volkers şi Preziosi, străini cu toţii, care, cu sau fără voia lor, reuşesc să educe gustul publicului românesc într-un sens opus celui susţinut de Şcoala de Arte Frumoase.

Aceşti pictori, care atrag mai întîi publicului românesc atenţia asupra frumuseţilor pămîntului şi aşezărilor sociale ale ţării, au un merit necontestat în această privinţă. Întîlnindu-se cu realităţi geografice şi sociale ce surprind prin noutatea lor, pictorii din această categorie, toţi de formaţie culturală central-europeană tratează tot ce văd la noi cu sentimentul că pătrund într-un teren exotic plin de originalitate şi neprevăzut.

Tratînd teme pe care nu s-ar fi simțit ispitiți să le trateze în țara lor, ei nu-și înnoiesc, însă, în același timp, și felul de a picta, care rămîne conform tradiției central-europene, deprinse din școala urmată. Dacă aportul lor în pictura românească poate fi considerat din punctul de vedere al tematicii o noutate, în ce privește meșteșugul plastic propriu-zis, pictorii naturiști nu reprezintă un progres față de ceea ce se practica la noi în epocă. Pentru faza din istoria picturii românești, care începe cu anul 1864, ecourile artei lor sînt insuficient de puternice ca să poată determina o cotitură. Aceasta după cum se știe avea să fie prilejuită în pictura românească de apariția unor personalități de talia lui Aman, Grigorescu și Andreescu.

Cel dintîi dintre ei, aflat în centrul mișcării artistice românești, animator și mentor al ei pentru o vreme, este înțeles dintru început de contemporanii săi, și elevilor pe care și-i formează lecția artei sale le va rămîne de-a lungul întregii lor cariere un îndreptar teoretic, ca un model practic sau chiar ca un ideal de ajuns. Avînd o uriașă influență asupra generațiilor de pictori care se formează de la 1864 încoace, arta lui Aman nu face totuși elevi de nivelul și importanța maestrului, și istoria picturii românești înregistrează, ca fenomen tipic pentru această cauză, discontinuitatea liniei ei de dezvoltare.

Aman reprezintă, incontestabil, una din culmile picturii românești. Stilul pe care Aman îl duce la perfecțiune poate, din această pricină, prolifera, răspîndindu-se, dar nu poate progresa dacă este menținut în aceleași coordonate. Pentru ca pictura românească să evolueze, e nevoie ca artiștii ce urmează lui Aman să *iasă* din limitele artei sale. Grigorescu, care nu este elevul lui Aman, va fi cel căruia dezvoltarea picturii îi datorează un nou pas înainte, după ce faima acestui tînăr maestru se impune definitiv. Soluția de continuitate, pictura românească și-o găsește nu prin filiația lui Aman, ci rupînd cu tradiția statornicită de el.

Pictorii din jurul lui Aman, unii contemporani ca generație, influențați de arta sa, alții din generațiile mai tinere, trecuți ca elevi prin școala de Belle-Arte al cărei director este, alcătuiesc, de aceea, un grup care reprezintă ramificația sortită să moară în istoria picturii românești. Fenomenul acesta reproduce, de fapt, situația tuturor școlilor ai căror maeștri au realizat un *summum* al artei profesate, lăsînd elevilor doar rolul de epigoni. Nici un mare talent nu *continuă* pe Aman, la noi. Cei care „reproduc", ca Mihail Dan, o fac la un nivel mai scăzut. Există și „ediții revizuite" ale unei anumite îndrumări din pictura lui Aman: portretistica lui Mirea este adaptarea formulei lui la nevoile unui moment interior, dar fără tendința care să-l depășească. Stăncescu, Eliescu sau Walch îi vor călca pe urme — fără să-i fi fost elevi, ci numai datorită marelui său prestigiu — dar nu se vor putea apropia în pictura lor de prestigioasa lui operă.

Nici unul dintre ei nu reprezintă un pas înainte. Poate că Mihail Ștefănescu, dacă ar fi trăit, ar fi reușit o sinteză nouă, așa cum reiese din unele solide compoziții ale sale. Excepție face doar Sava Henția care, pus în alte condiții de viață și de lucru, ar fi putut fi unul din marii noștri pictori. Așa cum s-au petrecut *istoric* faptele, Sava Henția s-a conturat ca o personalitate care marchează un punct pozitiv în evoluția picturii noastre. Tendințele artei sale, de un realism sănătos, meșteșugul său artistic solid, spiritul de răspundere față de arta sa ce caracterizează pe omul de vocație și înverșunata muncă ce depune de-a lungul mohorîtei sale vieți de infirm sărac, îl desemnează ca pe un precursor, din perspectiva noastră, a celor de azi, care știm distinge dialectic germenii noului în sînul vechiului.

Arta lui Sava Henția n-a rodit însă. Ea e o sclipire momentană, osîndită să se stingă o dată cu agenții ei, din pricina climatului nefavorabil al acestui sfîrșit de veac. Sufragiile publicului artistic românesc merg către portretistica elegantă, „de înaltă ținută", a lui Mirea, expresie

a evazionismului mare burghez, a individualismului și izolaționismului acestei clase rupte de popor. Nici chiar din Mirea, care avea și alte coarde la vioară, cum se spune popular, publicul contrafăcut de vanitate, superficial și convențional al epocii, n-a priceput mai mult. Așa cum va ignora pe Andreescu și va încerca să falsifice adevărata imagine a lui Grigorescu, publicul din jurul anului 1900 va selecționa și promova din pictura practicată de contemporanii și elevii lui Aman, doar ceea ce este conform înțelegerii sale limitate de prejudecăți de clasă.

Grupului lui — lipsit de coeziune, dacă îl judecăm din punctul de vedere al contemporanilor dar capabil să se înfățișeze ca grup pentru noi cei de azi, care ne dăm seama că arta celor ce purtau pecetea lui Aman era sortită a nu mai progresa, trebuie să i se consacre un loc în istoria picturii românești înainte de cercetarea marilor figuri care i-au determinat progresul. Este ceea ce întreprindem în capitolul de față

C. I. STĂNCESCU s-a născut la 1837 în București, dintr-o familie înstărită de burghezi. Urmează liceul, după absolvirea căruia oscilează să se specializeze în științele juridice sau să aleagă cariera artistică, spre care simțea deopotrivă atracție. Se hotărăște pentru studii de drept și le urmează pînă în al treilea an, fără să renunțe totuși la artă, căci îl vedem paralel studiind și pictura în atelierul lui Tattarescu. În 1857, în vederea unei burse în străinătate, acesta îl susține ca pe unul din elevii săi preferați, ceea ce ne face să credem că Stăncescu lucrase cu el în anii anteriori Este, de bună seamă, un elev obedient, unul dintre cei care-și cîștigă simpatia maeștrilor prin exprimarea necontenită a unei nețărmurite admirații față de tot ce iese din mîna sau de pe buzele acestora. N-are nevoie să facă prea mari eforturi ca să-și ascundă personalitatea căci, în majoritatea cazurilor, el se mărginește, ca un școlar cuminte, să copieze pur și simplu tablouri de-ale maestrului Astfel, la concursul pentru bursa în străinătate, instituit în

1857 de Eforia Școalelor din București, Stăncescu prezintă, din cinci lucrări, patru cópii după Tattarescu. Acest omagiu tacit adus maestrului îi este răsplătit prin stăruința acestuia de a-l proclama învingător al concursului, alegere care va însemna o pată neagră pe memoria lui Gh. Tattarescu, deoarece contra-candidatul mediocrului student în drept nu este altul decît Nicolae Grigorescu. Paradoxala izbîndă a tînărului diletant în ale artei este poate explicabilă și prin diferența de condiții sociale dintre cei doi candidați, Grigorescu fiind, cum se știe, băiat de țară, fecior de văduvă săracă și zugrav aproape autodidact, neprotejat de nimeni și cu totul lipsit de ceea ce se cheamă „relații", pentru stabilirea profitabilă a cărora studentul în drept avea atîta talent.

Preferat de autorități, desigur tot datorită intervențiilor, deși numai cu cîteva luni înainte de concurs Eforia declarase că fondul din care se alimentau bursierii „nu mai este disponibil", deoarece a expirat termenul pentru care s-a hotărît" *, pentru Constantin Stăncescu se găsește timp de trei ani o subvenție anuală de 150 de galbeni și prețul drumului, la Florența. Nu se cunosc motivele pentru care această bursă pentru Italia devine între timp o bursă destinată studiilor în Franța, dar este de bănuit că preferințele răsfățatului bursier vor fi determinat și această schimbare de ultimă oră. La 4 noiembrie 1857, Constantin Stăncescu pornește așadar, pentru trei ani, la Paris, să studieze pictura și desenul grafic**. Nu va rămîne însă trei ani, ci șapte ani în Franța, obținînd prelungiri succesive ale bursei. Astfel, socotind termenul fixat pentru desăvîrșirea stu-

---

* Adresa din 15 ianuarie 1857 a Eforiei Școalelor, Dosarul Ministerului Instrucțiunii Nr. 3837/1857, fila 1, aflat la Arhivele Statului, citat de Teodora Voinescu în articolul *Arhitecți, pictori și sculptori bursieri în străinătate*, 1840—1847, în „Analecta" Institutului de Istoria Artei, nr. 3, 1946, pp. 16—29.

** Cf. Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 23.

diilor sale, Eforia îi acordă, prin jurnalul nr. 49 din 26 aprilie 1863 *, bursa pentru încă un an.

Nesatisfăcut de această favoare, după mai bine de un an, în septembrie 1861, Stăncescu vine în persoană la București, spre a solicita o nouă prelungire a bursei, pe încă trei ani, sub motiv că, oricît de talentat ar fi un student, nu-și poate însuși cunoștințele artistice necesare, decît într-un răstimp de 8—10 ani. Cînd ne gîndim la greutatea cu care obțineau burse talente excepționale, în această perioadă în care protecționismul dicta soarta artei românești, îndrăzneala lui Stăncescu, mereu încununată de succes, din cauza nepriceperii autorităților în materie de artă, ne apare cu atît mai caracteristică pentru societatea vremii și cu atît mai condamnabilă.

În noiembrie 1864, Stăncescu solicită, în sfîrșit, o ultimă îngăduire și autorizație de a vizita orașele Italiei „cunoscute pentru comorile lor artistice, ca Florența și Roma", în care refuzase să studieze atunci cînd, la început, i se oferise acea posibilitate. Inutil să spunem că și acest ultim hatîr i-a fost acordat, căci întoarcerea lui în țară are loc abia la 1 iulie 1865.

Cu talentul de a-și organiza viața, folosindu-se de toate mijloacele cu putință de a atrage atenția asupra sa, Stăncescu știe să dea întoarcerii sale în țară aspectul unui triumf, organizînd o înaltă publicitate în presa vremii, menită să dea publicului impresia că arta românească n-a cunoscut nicicînd eveniment mai important. Astfel, revenirea sa este anunțată mai întîi într-o simplă notă de publicația „Amicul Familiei", nr 28—29 din 1865, în care citim:

„Domnul C. Stăncescu, artist pictor român, după o petrecere de opt ani în Franța și Italia, întru d'a studia maeștrii mari, s-a reîntors aducînd opere de un talent aprobat și lăudat în occident de bărbații speciali cei mai eminenți."

Stilul caragialesc al notiței indică neîndoielnic pe autorul ei, adică pe însuși C. I. Stăncescu care,

* Dos. Min. Instr. 3157/1858, Arhivele Statului.

în conferințele sale asupra artei, din care și-a făcut mai tîrziu o specialitate, trecînd cu egală ușurință de la practica picturii la istoria artei și chiar la estetică, nu se exprimă altfel, „talentul aprobat“, „bărbații speciali cei mai eminenți“ și „petrecere întru d'a studia“ fiind întorsături obișnuite în stilul său.

Buletinul Instrucțiunii Publice, organ oficios, trîmbițează și el întoarcerea triumfală a bursierului. Reprodus în „Amicul Familiei“ nr. 30—31 din 1865, articolul este instructiv pentru informațiile pe care le aduce în legătură cu activitatea lui Stăncescu la Paris. De un stil mult mai sobru, informativ, după cuviință, articolul este totuși destul de laudativ, neuitînd să sublinieze că Stăncescu „ședea zile întregi pe studiu, închis în atelierul său, muncind necontenit, luptînd cu toate dificultățile artistului cel mare“.

Mai aflăm din articol că „pictorele“ C. I. Stăncescu a fost la Paris „elev al Academiei Imperiale de Belle-Arte“ și elev al pictorilor Gleyre și Sébastien Cornu.

Din producția artistului din această perioadă, articolul pomenește cîteva tablouri trimise Muzeului Național din București: un studiu după antic, reprezentînd pe Venus din Millo (de bună seamă un desen), un cap „de expresie“, apoi Moise(?) cerșetorul (studiu), și un alt studiu de tors, recoltă de sărăcie egală numai cu prezumția „artistului cel mare“. E drept că tot la Paris executase, cum amintește și acest articol, o compoziție după nuvela lui Costache Negruzzi, reprezentînd scena morții lui Alexandru Lăpușneanu. Cu ocazia acestei neobișnuite izbînzi artistice, Stăncescu avusese grijă să facă să apară, fiind la Paris, articole elogioase în țară, cum este acel intitulat „Une visite à l'atelier de M. Stăncesco“, semnat de Constantin Danubiano (n-ar fi exclus ca acest transparent pseudonim să ascundă chiar pe cel elogiat), publicat în jurnalul „ Voix de la Roumanie“ în două numere succesive, la 30 iunie și 7 iulie 1864.

Cartoanele acestei compoziții îi aduseseră ultima prelungire a bursei și călătoria în Italia, „unde a făcut cel din urmă an de pictură", la Roma, așa cum afirmă, nu știm cu cîtă seriozitate, articolul din „Buletinul Instrucțiunii Publice" reprodus și de „Amicul Familiei". Această indigentă producție, prezentată de presă ca rezultat al muncii necontenite și al luptei cu toate dificultățile de care bursele, ce plouau cu nemiluita asupra capului său, l-au ferit ca pe nimeni altul, devine și mai evidentă în ostentativa ei sărăcie, prin indicația că „pictorele" atît de apreciat a făcut „cu creionul", de asemenea portrete „particulare".

Mediocrul pictor vrea să treacă și drept revoluționar. Semnificativ este, totuși, că sectorul revoluționar, artistul nostru și-l rezervă pentru o altă activitate decît pictura, poate ca să marcheze mai precis că este o simplă toană de poet, ceea ce putea fi de natură a potoli spiritele, dacă eventual s-ar fi speriat cineva cu adevărat de ieșirile sale revoluționare de circumstanță. „Domnul Stăncescu nu este numai artist în pictură — adaugă la cele notate mai sus autorul articolului din „Amicul Familiei" — el este și scriitor, pot zice poet. Înainte de a pleca în străinătate, compune cîteva piese de teatru. Chiar în timpul șederii sale la Paris, pe cînd se ocupa serios de pictură, compune o frumoasă și ingenioasă piesă într-un act: „Treisprezece Septembre 1848".

La 1865, după lovitura de stat revoluționară a lui Cuza și Kogălniceanu, Stăncescu simțise poate că reabilitarea revoluției de la 1848 putea fi pe placul regimului. El se lasă comparat cu Negulici: „Acesta ne aduce aminte de mult iubitul și neobositul nostru concetățean, pictorele Negulici... Și Negulici, pe cînd se ocupa cu pictura, tot într-un timp se da și la alte lucruri de gust, frumoase și instructive... tot așa de morale și folositoare".

Stăncescu și-a satisfăcut, desigur, aceeași tendință de-a poza în revoluționar, atunci cînd a pictat portretul lui Bălcescu, mult după moartea acestuia, portret expus la Expoziția Artiștilor

în viaţă din 1868. Căci Stăncescu nu lasă să-i scape nici o ocazie de a se înfăţişa publicului după venirea sa în ţară.

La 1868, un duplic portret — simplu desen, semnat de Stăncescu, este distins cu o menţiune onorabilă de către juriul Salonului,— aşa cum se vede din „Lista de numele artiştilor şi recompensele ce au primit“, publicată în catalogul expoziţiei de la 1870.

Ca prin farmec, abia revenit de la studii, el este numit profesor la proaspăt înfiinţata Academie de Arte Frumoase din Bucureşt, al cărei director devine după moartea lui Tattarescu, în 1894. Catedra de estetică şi istoria artelor cerea cunoaşterea unor discipline pentru care cele cîteva timide desene după antic în creion, ori chiar firavele compoziţii dezlînate lăudate de presa epocii nu pot fi socotite suficiente.

Fără studii speciale şi fără o situaţie artistică, la care ne-am fi putut aştepta din partea unui pictor veritabil, profesorul acesta de 28 de ani recurge la tonul pedant şi la ieftina erudiţie de dicţionar enciclopedic, cîştigată comod, fără eforturi, la domiciliu, pentru a trece în faţa contemporanilor drept reprezentantul autorizat al artei şi exponentul breslei artiştilor. Practică publicistica nu numai pentru a-şi plasa producţiile literare, ci şi în calitate de cronicar plastic, împărţind verdicte fără drept de apel, într-un limbaj infatuat şi adesea incorect. Face parte din toate comisiile pentru redactarea de legi şi regulamente, pentru acordarea de burse şi subvenţii oficiale, pentru distribuirea comenzilor de stat şi din juriile tuturor expoziţiilor, tot timpul vieţii sale. Se agită pentru construirea Ateneului Român, fiind, din 1873, vice-preşedintele societăţii Ateneului, unde-şi va desfăşura activitatea de conferenţiar public, calitativ echivalentă cu pictura sa. Conferinţele sale de popularizare a artiştilor români oferă cercetătorului de astăzi, alături de judecăţi de valoare în care nu putem avea încredere, formulate cu preţiozitate şi ton sentenţios, şi unele date care pot servi, fiind adeseori

singura informaţie ce ne-a parvenit, fără să putem şti cu cîtă exactitate, despre anumite figuri din trecutul plasticii româneşti. Organizator şi administrator al tuturor manifestărilor de artă din ultimele decenii ale secolului, el pictează puţin, sau, de la o vreme, chiar deloc. Pînă prin 1875, 10—12 lucrări figurează la Expoziţia Artiştilor în viaţă, sub numele acestui artist care-şi utilizează adesea, în aceşti primi ani după întoarcerea sa de la studii, operele executate în străinătate.

La 1880, el încă mai participă la expoziţii, trimiţînd, în număr destul de mare, lucrări dintre care, pentru unele cel puţin, putem spune cu certitudine că sînt din recolta anilor săi de studii. Dintr-o dare de seamă publicată în periodicul „Binele Publicu" la 20 noiembrie 1880, asupra expoziţiei de pictură organizată de *„Concordia Română"* la Bucureşti, desprindem titlurile tablourilor cu care figurează Constantin Stăncescu.

Sînt şase tablouri cu totul, dintre care trei sînt trecute drept cópii: *Furnarina, pastel după Rafael*, o *Madonă*, după San-Salferato (sic! Este vorba de Sassoferrato, adică de Giovanni Battista Salvi detto il...), şi de un *Vas cu flori* după Grigorescu. Celelalte trei sînt: două naturi moarte lucrate în tehnica pastelului, *Scrumbii* şi *Grupă de vase* şi un tablou de gen fără indicaţia tehnicii, desigur cu subiect sentimental, intitulat *Ophelia*.

Cu timpul numărul lucrărilor trimise la Expoziţii scade, pentru ca, în cele din urmă, el să înceteze cu totul de a mai expune.

În afară de multele sale portrete „în negru", aproximativ 150, a căror singură calitate era asemănarea cu modelul, şi care astăzi sînt eliminate din toate colecţiile unde îndemînarea practică a artistului ştiuse să le plaseze, Stăncescu a lăsat cîteva mici naturi moarte, lucrate în pastel, într-un spirit inferior chiar celor ce se propun, de obicei, începătorilor, în şcoli: *Ceapă, conopidă şi gulii*, sau *Ridichi şi sfecle* ori *Mere şi rodii*, expusese Stăncescu fie la Expoziţiile Artiştilor în viaţă, fie la manifestări ca aceea a Asociaţiei Amicilor Bellelor Arte de la Hotel Herdan, din

1873, expoziția în care fostul său rival pentru bursa din 1857, marele Grigorescu, se impunea definitiv publicului românesc de atunci drept cel mai important pictor al țării.

De rărirea participării lui Stăncescu la expoziții trebuie să fi fost responsabilă în bună parte și marea popularitate cîștigată de acest înnoitor artist, pe lîngă care palidele înjghebări ale profesorului de estetică deveneau, în ochii cunoscătorilor, inexistente. Continuînd să se mențină, în virtutea inerției, în rolul de factotum al artei, el este, după 1900, cu totul uitat, și moare, bătrîn de 72 de ani, la 1909, fără să lase măcar un simplu tablou care să merite să fie expus într-un Muzeu și să facă figură onorabilă printre operele contemporanilor săi, pe care i-a organizat și îndrumat totuși, cît a trăit, ca un adevărat conducător al artelor din țara noastră, cum, printr-o explicabilă inadvertență, a putut fi considerat.

Unul din pictorii cei mai dotați printre primii absolvenți ai Școalei de Arte Frumoase din București, este MIHAIL ȘTEFĂNESCU. Născut în 1845 la Ploiești, face parte din prima promoție de absolvenți ai de curînd înființatei Școale de Arte Frumoase. Participă, încă din timpul anilor de studii, la cea de a doua Expoziție a Artiștilor în viață, din 1868, alături de profesorii săi, Th. Aman, Tattarescu și C. I. Stăncescu. Participarea sa, o *Natură moartă cu un craniu*, subiect neobișnuit și bizar, este distinsă cu o medalie de clasa a III-a, ceea ce indică un merit cu atît mai mare cu cît ceilalți doi pictori distinși la aceeași expoziție cu o medalie de același grad cu Ștefănescu, sînt, unul: Carol Popp de Szathmari și, celălalt, influentul Constantin Stăncescu.

„Michail" Ștefănescu, laureat al acestui premiu, concurează, în septembrie 1869, încurajat de succesul de la Expoziția precedentă, la concursul pentru „premiul de străinătate". Ceilalți concurenți erau Sava Henția, Mihail Dan și D. Marinescu. Comitetul academic, întrunit în ziua de 7 sep-

tembrie 1869 pentru a judeca lucrările ce trebuiau să trateze tema *Adam și Eva găsind cadavrul fiului lor Abel*, compoziție cu subiect biblic așadar, consideră drept cea mai reușită, acordîndu-i premiul I, pe cea a lui Ștefănescu.

Terminîndu-și lucrările, juriul însărcinează pe directorul Școalei, pe Theodor Aman, „să binevoiască a fi interpretul său pe lîngă Dl. Ministru spre a trimite (la studii) cît se va putea mai curînd pe d. Ștefănescu, care a obținut I premiu, aceasta fiind întîia producție definitivă a Școalei noastre naționale de Belle-Arte din București“ *.

Diligențele cerute de comisie lui Aman erau necesare, în special pentru că trimiterea lui Ștefănescu în străinătate contravenea legilor în vigoare, ce excludea de la burse pe absolvenți. Avînd un drept cîștigat prin concursul la care obținuse premiul I și bizuindu-se pe asigurările primite din partea Ministrului Cultelor și Instrucțiunii de atunci, Crețescu, tînărul pictor socotește că găsirea unui capitol în bugetul anului 1870, pentru stipendierea sa în Franța, nu este decît o chestiune de formalități birocratice, care nu poate întîrzia să se rezolve favorabil. Demisionînd, deci, din funcția de stenograf — de oarecare importanță pentru epocă — pe care o obținuse la Camera Deputaților încă de pe vremea cînd era student, Mihail Ștefănescu împrumută în contul bursei bani, și pleacă la Paris, unde-l găsim la sfîrșitul lui octombrie 1869. Într-adevăr, într-o scrisoare datată din 29 octombrie a acelui an, din Paris, Ștefănescu stăruie pe lîngă Aman să-i acorde o recomandație pentru a fi primit la Academia de Arte Frumoase din Paris, unde vîrsta legală a candidaților era fixată la 25 ani, tînărul român neavînd decît 24 **. În aceeași scrisoare, tînărul bursier, lipsit de stipendiu, roagă pe pro-

---

* Cf. procesul verbal din Arhivele Statului, Dos. Ministerul Instrucțiunii nr. 121/1869, publicat de Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 24.

** Scrisoarea lui M. Ștefănescu către Aman se află în dosarul Aman, la secția de manuscrise a Academiei Române.

fesorul, și protectorul său, să „reîmprospăteze memoria Ministrului“ în privința bursei, „fiin-că ar fi foarte trist pentru mine care am lăsat un post destul de avantajos la Bucureșci, să rămîi pe ulițele Parisului fără existență“.

În acelaș scop, la 4 ianuarie 1870, Ștefănescu se adresează direct Ministrului, reamintindu-i împrejurările în care obținuse „premiul cel mare pentru trimiterea în străinătate ca bursier al Statului“. „Diploma ce mi s-a eliberat din partea Ministerului'mi constă acest drept, prevăzut și de regulamentul Școalei de Belle-Arte, semnat de Măria-Sa Domnul Românilor și contrasemnat de Domnul Crețescu, ca Ministru al Cultelor și Instrucțiunii publice“, același care, deși îi declarase că, deocamdată nu are fonduri disponibile, îl îndemnase să nu piardă timpul și să găsească mijloace pentru a pleca la Paris, unde-l asigurase că va primi curînd bursa. Pictorul se plînge de „trista poziție într-uă țară străină“ după epuizarea sumei ce împrumutase și roagă pe noul ministru să-i „ordonanțeze stipendiul“. Adresa pictorului la Paris este în rue Racine 17, de unde-și datează și a doua scrisoare către Aman, din 12 ianuarie. Mai plină de informații interesante pentru noi, această scrisoare pomenește de o notă diplomatică schimbată între Ministerul Român de Externe și Consulatul Francez din București, desigur la intervenția lui Aman, pentru primirea lui Ștefănescu în școală. Pictorul încunoștiințează pe cei din țară că „Ministerului de Belle Arte francez...“ „îi este peste putință a face o esceptiune... de vreme ce sunt uă mulțime de Franțedi în aceiași categorie“, adică mai mici de 25 de ani, care nu pot fi primiți nici ei. Pentru a nu pierde timpul în zadar, Ștefănescu lucrează „de două luni... într-un atelier particular“, fără însă să ne spună la ce pictor. Speră un timp să obțină în favoarea sa excepția, din partea Școalei de Arte Frumoase, prin recomandația ziaristului Paul Bataillard, „împămîntenit român“ cu care s-a „presentat la Dl. Gêrome, (sic) unul din profesorii Școalei de Belle Arte de aci“.

Scrisoarea următoare, din 30 martie 1870, înştiinţează pe Aman de succesul, în cele din urmă, al insistenţelor sale de a fi primit în şcoală. Ştefănescu confirmă primirea a două binevoitoare scrisori ale profesorului său, şi-i promite să nu uite a trimite la timp în ţară tabloul cerut de regulamentul bursierilor. Insistă din nou să i se rezolve problema stipendiului. La 16 mai 1870 apelul din Paris al pictorului devine de-a binelea disperat. Cercetînd corespondenţa primită de Agenţia României la Paris, Ştefănescu constatase că nu e trecut în lista bursierilor, pe care i-o pusese la dispoziţie Consulul Ubicini. În schimb, el vede cu stupoare că sînt menţionaţi în această listă alţi patru „stipendişti, trimişi fără concurs, dintre care trei moldoveni şi un muntean". Reamintind din nou lui Aman că plecase la Paris încurajat şi de asigurările sale, şi de angajamentul acestui important personagiu din lumea artelor româneşti, de a stărui la Minister pentru stipendiul cuvenit bursierului, Ştefănescu cere să fie sprijinit, „în această posiţiune... forte precarie".

Cam pe la mijlocul anului, 8 luni deci de la sosirea sa în capitala Franţei, bursa de 200 de galbeni anual, pe termen de trei ani, îi este recunoscută prin buget şi începe să-i fie plătită. Studiile acestui greu încercat bursier sînt însă întrerupte curînd de izbucnirea războiului dintre Franţa şi Germania, astfel că, în octombrie 1870, Ştefănescu se află la Bucureşti. De aici adresează el la 21 octombrie cererea către Ministerul Instrucţiunii şi cultelor* prin care solicită dreptul de a trece în Italia „bazîndu-mă asemenea pe regulamentul Şcoalei de Belle Arte, care lasă facultatea elevilor de a-şi alege locul de studii" ca şi pe sfatul profesorilor săi de la Bucureşti, care „m-au consiliat să trec deuăcamdată în Italia, rămâind ca după terminarea resbelului să mă întorc iarăşi la Paris pentru a-mi termina tabloul ce sunt dator

---

* Aflată la Arhivele Statului, dosarul Minist. Instr. nr. 123/1870, fila 1108, publicată pentru prima dată de Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 25.

a trimite țărei mele și pe care am fost nevoit să-l las la Paris pe jumătate terminat".

Corespondența sa cu Ministrul se rezolvă de data aceasta mai repede decît cea din Paris. În februarie 1871, Ștefănescu se află la Roma, unde se înscrie la Academia de Arte Frumoase, trimițînd în cursul anului în țară, pentru Pinacoteca Statului din București, trei tablouri destul de importante: portretul lui Ștefan Bathory, care trebuie să fi fost făcut după una din gravurile găsite în Italia, sau chiar după un portret realizat de vreun artist italian, apoi *Femeie stînd sub un copac* și *Orfeu scăpînd pe Euridice din Infern*. Această compoziție clasică, astăzi la Galeria Națională (ulei pe pînză, I: 0,230 × L: 0,940 m., semnată stînga jos și datată „M. Ștefănescu, Roma 1871") ni-l înfățișează pe artist destul de stăpîn pe mijloacele sale, cu toate defectele compoziției, naivă din punct de vedere al concepției dar realizată cu evidente cunoștințe de anatomie. Oricît coloritul, convențional, ar lăsa de dorit, dramatismul este vizibil în intenția autorului, deși slujit de mijloace poetice banale. Din acest tablou se poate vedea că Ștefănescu intră, după sosirea sa la Roma, într-o atmosferă de academism, cu care talentul său mai viguros și educația ce apucase să-și facă în cursul anului petrecut, nu se putea împăca. Aceasta trebuie să fie cauza faptului că, pretextînd motive de sănătate, la 15 ianuarie 1872 tînărul renunță la bursa care urma să expire peste un an, trimițînd Ministerului, după întoarcerea sa la București, ce s-a petrecut desigur fără încuviințarea autorităților, o scrisoare justificativă slab motivată*. Motivul adevărat este, fără nici o îndoială, sfîrșitul războiului din Franța și reînceperea vieții normale în această țară, spre care pictorul se simțea mai atras.

Aceasta se vede din faptul că, departe de-a se simți împiedicat de starea sănătății sale, care

---

* Dosarul Minist. Instr. Nr. 1552/1872, la Arhivele Statului.

părea să-l îngrijoreze în Italia, Ștefănescu se întoarce în Franța, la Paris, la Școala de Arte Frumoase, utilizîndu-și pentru această destinație restul bursei. Nu se mai întoarce în țară pînă în 1876, deși participă la expozițiile organizate în București. Astfel, la cea din 1873, a „Societății Amicilor Bellelor Arte“, Mihail Ștefănescu este prezent prin frumosul portret al lui C. Dimitriad, executat la București în 1872 (ulei pe pînză, I: 0,635 × L: 0,525 m., semnat la mijloc dreapta cu roșu: M. Ștefănescu, 1872, numărul 1019 în inventarul Galeriei Naționale, provenind de la Muzeul Toma Stelian), printr-un portret de femeie catalogat drept „dra . X“, printr-un peisaj din anul petrecut în Italia, *Vedere de la villa Borghese*, printr-un tablou de gen, *Copilă de la mahala în costum de iarnă* și prin cîteva naturi moarte: ghiocei, zarzavaturi, masa unei bătrîne și natura moartă cu binoclu. Ștefănescu lucrase deci foarte serios în anii săi de studiu. La Paris copiase și tablouri de mari maeștri din muzee. La 8 iunie 1873 el expediază pentru Pinacoteca din București copia unui portret de Rubens de la Louvre*. Practica diferitelor genuri, portret, compoziție, peisaj, tablou de gen, natură moartă, ni-l revelează ca pe un artist neliniștit, curios, dornic de a-și încerca puterile în mai multe direcții. Călătorește prin Europa, în timpul cît studiază la Paris, trimițînd în țară peisaje inspirate din aceste călătorii, ca acela expediat Pinacotecii din București în iulie 1874, reprezentînd o vedere de pe lacul Geneva. Nehotărît, incapabil să-și strîngă veleitățile într-un gînd unitar, Ștefănescu nu încearcă să se specializeze. Nu numai între un gen și altul talentul său oscilează necontenit, dar nici măcar meseria de pictor nu pare să-l poată reține cu totul. Fostul stenograf al Camerei continuă să practice stenografia la Paris, punînd în această muncă la fel de multă pasiune ca și în artă, deși

---

* La pinacoteca statului există de asemenea o copie după Boucher *Ecce agnus Dei*, datată 1875. Azi la Galeria Națională.

nici alternativa acestor meserii nu-i epuizează spiritul de inventivitate, căci îl vedem fabricînd jucării pentru copii. E cu putință ca și nevoia de cîștig să-l fi trimins la aceasta, deși un pictor fecund ca el și-ar fi găsit, poate, la Paris, după 1870, o sursă de venituri din pictură.

În 1876, Ștefănescu este din nou la București, unde propune, prin scrisoarea din 26 iulie*, Ministerului de care ținea, să i se acorde un stipendiu de 300—350 lei lunar, plătindu-i-se și drumul pînă la Paris, unde să fie trimis în aceste condiții pe timp de trei ani, spre a face cópii după tablouri celebre, pentru Pinacoteca Statului din București. Este susținut în cererea sa și de contele Vranas**, locțiitorul agentului diplomatic al României la Paris, care confirmă succesul de pînă atunci al studiilor săvîrșite de artist acolo, arătînd necesitatea acestei subvenții pentru ca tînărul să și le poată continua. Deși primește un răspuns negativ, Eforia negăsind în bugetul său sumele necesare, în octombrie 1876 pictorul este totuși din nou la Paris, locuind în rue Saint Honoré, nr. 157***.

Nestatornic, nerăbdător, predispus la aventură, Ștefănescu are o viață în care surprizele nu vin întotdeauna fără colaborarea sa. Temperament nervos, lesne impresionabil, pictorul acesta apreciat de public încă de la începutul carierei sale, ar fi putut fi unul din cei mai importanți urmași ai lui Aman, dacă nu s-ar fi risipit în atîtea activități fără legătură cu arta. Este unul din artiștii care manifestă o puternică tendință de a se elibera de influența oprimantă a mediului artistic destul de puțin înaintat din țară și care tinde spre realizarea multilaterală a personalității sale. Deș trecut prin experiența academică, așa cum se vede din *Orfeu în infern*, pictorul acesta care nu a putut suporta Roma mai mult de un an, tinde către

* Dos. Minist. Instr. nr. 3163/1876, la Arhivele Statului.

** Cf. T. Voinescu, *op. cit.*, p. 26.

*** Adresa din 6 octombrie 1876, Dosarul 3163, același an.

studiul realist al naturii. Încă de la 1864, de pe băncile școlii, Ștefănescu se îndreptase către genul, puțin obișnuit la noi, al naturii moarte. Un *Pepene verde*, din 1864*, este una din cele mai bune naturi moarte cunoscute la această dată în pictura noastră, de un realism de bună calitate, susținut de o tehnică adecuată, în care elevul lui Aman se recunoaște după exactitatea notării calității tactile și coloristice a materiei ca și după reflexele picturale ale luminii pe suprafețele lucii, de diverse reliefuri și densități, ale obiectelor. Această îndrumare spre studiul direct al naturii îl ferește pe Ștefănescu să cadă în academism, chiar atunci cînd temele tratate pot apărea, la prima vedere, recrutate din repertoriul acelei școli. *Tînărul gol în peisaj de pădure* aflat la Galeria Națională**, tablou de mari dimensiuni, ar putea trece drept o compoziție academică dacă personagiul, apariție seducătoare de tinerețe și forță, ieșit parcă dintr-o pastorală din Renaștere, dar mult mai conform cu realitatea, mai veridic decît personagiile idealizate ale genului pastoral, cu mîinile împreunate pe coapsele acoperite de un crîmpei de scoarță albă cu dungi roșii cu marginile bărtănite, n-ar prezenta, așa cum este așezat sub un arbore bătrîn și scorburos ale cărui ramuri ocupă o bună parte din suprafața pînzei, proiectate pe un cer albastru cu nori albi, o asemănare atît de izbitoare cu ciobanii văzuți de artist în munții patriei sale, și dacă atitudinea pictorului față de subiectul ales n-ar fi, prin vigurosul simț al realității ce se degajă din tușa sa hotărîtă, cu totul contrarie cerințelor academismului.

Scenele de gen ale lui Ștefănescu amintesc de multe ori, prin realismul lor, unele tablouri olandeze sau pe Courbet. Așa este intenția ce se vădește în pînza intitulată *Ce-mi văzură ochii*, datată 1875, cumpărată în 1876 de Pinacoteca din Bucu-

---

* Ulei pe pînză 0,580 × 0,715 m. semnat, datat jos stînga cu roșu, prezentat în 1950 Comitetului pentru Artă spre achiziționare.

** Ulei pe pînză pe șasiu, 1,760 × 1,300 m.

rești și aflată azi la Galeria Națională. La marginea apei, lîngă un enorm copac, de după care apare capul de clown cu ochii măriți de plăcerea surprizei al unui flăcău, se dezbracă o tînără femeie ale cărei veșminte, așezate alături pe iarbă, arată că e vorba de o țărancă romîncă, după fotă și ie din Ardeal. Văzută din profil stînga, puternic luminată pe fondul obscur al trunchiului de arbore, tînăra, preocupată să-și scoată ciorapul, este unul din primele nuduri în peisaj din pictura noastră și, cu toate imperfecțiunile compoziției, cu toate că e vizibilă diferența de ecleraj dintre nudul efectuat în atelier și peisajul executat după note în plin aer, această scenă, de o frivolitate naivă, în mod rustic, are ceva seducător*.

Peisajul trecut drept *Turn în pădure* de la Galeria Națională**, ne poate da o idee de calitățile reale de peisagist ale acestui artist. Pîlcul de arbori cu tulpine subțiri, construcția de zid roșiatică, terenul tăiat de drum cu iarbă smălțată de floricele albe și roșii, ruginiul frunzelor de pe crengile aproape desfrunzite, albastrul cu nouri alburii al cerului, totul recompune cromatic o atmosferă în care sentimentul naturii colaborează cu știința de a alege din ea numai atît cît exprimă o stare de suflet.

Într-un moment în care drumul către adevărata interpretare a peisagiului nu fusese deschis încă în România de Grigorescu, sau de Andreescu, M. Ștefănescu are meritul de a fi nimerit tonul just în poezia naturii, trîmbițată de pictorii de școală germană, care vedeau în peisagiul romînesc mai mult priveliștea exotică decît virtualitatea poetică.

---

* Ulei pe pînză, 0,960 × 0,320 m., semnat jos stînga M. Ștefănescu.

** Inventar 1158, ulei pe pînză, 0,460 × 0,320 m., semnat jos dreapta cu brun: M. Ștefănescu, fost la Muzeul Kalinderu.

Încă din anii călătoriei în Italia, dar și mai tîrziu, l-am văzut pe Ștefănescu atras de peisaj. Așa cum se exprimă, într-un articol scris la 1880 și închinat lui Andreescu, un cronicar al vremii*, „Ștefănescu avea stofa unui bun peisagist, ceea ce a produs el în această specialitate e superior tuturor încercărilor sale în alte direcțiuni artistice. Fiind dotat cu temperament nervos, el se impresiona repede și profund în fața unui tablou poetic al naturii și comunica cu înlesnire pînzei impresiunile sale".

Dar nu numai pitorescul peisagiului, imaginea naturii propriu-zise, îl atrag pe Ștefănescu. Mișcarea piețelor publice forfotind de lume, populația plină de viață în mijlocul naturii, a încercat el în mai multe rînduri să le redea. În 1872, în Italia, a pictat la Capri două tablouri în care tendința de a adăuga peisagiului un sens social imprimat de locuitorii săi firești, apare evidentă. În primul, intitulat „Nu vă atingeți de această grupă" apare o ceată de copii în port; în al doilea, „Voluntari din Capri", pictorul încearcă să redea cu mijloace realiste un episod din istoria modernă a Italiei. Interesul pentru om apare și din portretul tinerei fete din Bistrița, în care pictorul își alege subiectul din rîndurile poporului țării sale, în care se află, temporar, în 1876. Tabloul a fost pus la loterie în 1877, în beneficiul Serviciului de ambulanțe al armatei, Ștefănescu voind să ajute prin acest patriotic gest, ca un bun cetățean, războiul nostru de independență.

Portretele, dintre care cel pomenit, al lui C. Dimitriad, executat în 1872, este de o netăgăduită valoare, mărturisesc și ele același interes pentru om.

Moartea înainte de vreme a pictorului i-a luat putința de a însemna în istoria picturii românești, cu numele său, capitolul important la care-i dădeau dreptul talentul, pregătirea și structura

---

* Cf. articolul *Peisajul în pictura românească și peisagiștii noștri*, în „Presa" din 30 decembrie 1880, citat și de Teodora Voinescu în *op. cit.*, p. 26.

sa frămîntată de artist în căutare de noi moduri de expresie.

Din articolul publicat în „Presa“ din 30 decembrie 1880, citat mai sus, s-ar putea deduce că Ştefănescu era mort la această dată, căci autorul, vorbind despre el, întrebuinţează verbele la imperfect şi la perfect compus: „avea stofa unui bun peisagist“, „se impresiona cu înlesnire“, „comunica repede“, „a produs“ etc. Ipoteza a fost acceptată de Teodora Voinescu*.

Pictorul acesta ar fi murit, deci, cam în acelaşi timp cu Andreescu, cel căruia îi era dedicat articolul din „Presa“. Un fapt concret vine însă să infirme această ipoteză: un tablou semnat şi datat de M. Ştefănescu la 1886, reprezentînd un vas de sticlă cu cîteva flori albe (crini?) a fost prezentat de curînd spre achiziţionare Comitetului pentru Artă. Trebuie să deducem, deci, că pictorul a murit după această dată, deşi, în această ipoteză, articolul de la 1880 este greu de explicat.

Dacă operaţia de depistare a operei lui, întreprinsă în genere pentru toată arta secolului XIX de Comitetul pentru Artă, va putea scoate la iveală lucrări încă necunoscute ale acestui artist, este de prevăzut că valorificarea sa de către critică va avea mai multe temeiuri concrete decît putem avea noi astăzi. Restrînşi la mai puţin de o duzină de lucrări, ne putem da totuşi seama că dacă ar fi trăit mai mult, Mihail Ştefănescu ar fi fost una din figurile însemnate în pictura noastră din vemea aceea.

Un alt elev al lui Aman, despre care se cunosc şi mai puţine date, este al doilea candidat la concursul din 1869, MIHAIL DAN. Actelor acestui concurs, păstrate la Arhivele Statului, le datorăm cunoaşterea sumară a minimului de biografie ce se obişnuieşte a se nota cu ocazia oricărei asemenea petiţii. Mihail Dan s-ar fi născut, deci, în

---

* Cf. articolului acesteia din „Analecta“ III, 1946, citat mai sus pp. 26–27.

județul Gorj, în anul 1842. După altă sursă, — catalogul primei Expoziții a Artiștilor în viață din 1865 — „Danu Michailu" s-ar fi născut chiar în Tg. Jiu. În catalogul Muzeului Simu, el apare ca născut, însă, la 1840 la Pistești — Gorj, nu știm după ce informații.

O tradiție orală relatează că Mihail Dan ar fi fost o vreme grăjdarul lui Theodor Aman, care l-ar fi surprins desenînd și, mirat de văditul talent, i-ar fi încurajat, dîndu-i primele lecții*. Ceea ce este sigur, este că Mihail Dan se află printre primii elevi ai Școalei de Arte Frumoase din București și că, după absolvirea primului an, în 1865, el dobîndise o tehnică care-i permite să expună, alături de profesorii săi, la Expoziția din acel an, cum am văzut. Este deci probabil că educația sa artistică începuse mult înainte și, dacă cele ce se povestesc în legătură cu felul în care a fost descoperit sînt adevărate, meritele de îndrumător și pedagog ale lui Aman, prin grija sa pentru soarta tinerelor talente din rîndurile poporului, erau menite să se piardă în anonimat.

Lipsit de mijloace, cum putea fi un băiat de țară ca Dan, nevoit să se angajeze grăjdar la oraș, Aman i-a slujit de providență. Dar dacă scoaterea la iveală a acestui talent i se datorește acestuia, faptul de-a se fi impus ca o valoare epocii este meritul personal al tînărului. Într-adevăr, acest „elev alu D. Aman",— cum se specifica în catalogul de la 1865 —, care participase doar cu o copie după maestrul său, *Odalisca privindu-se în apă*, se impune vizitatorilor expoziției, numele său slujind chiar, în momentul în care Școala de Arte Frumoase este desființată în 1866, drept argument pentru necesitatea menținerii acestei instituții, în articolele din presă. Astfel, în august 1866, Buletinul Instrucțiunii Publice, într-un articol ce pledează pentru reînființarea Școlii tăiate

---

* Deținem această informație de la pictorul Alexandru Moscu, Directorul Muzeului Aman din București, care o deține la rîndul lui de la pictorul Pandele Ioanid, contemporan cu evenimentele.

din buget, îl dă pe tînărul Dan drept exemplu pentru a ilustra foloasele învățămîntului artistic la noi.

„Semnalăm atențiunei publice talentele unui june pictore, alevu alu de curendu desfințatei scole de pictură din Bucurescі. Acest june carele se numesce Danu promite a deveni un artistu de meritu. Fia-cine ne va da cuvêntu, va fi de părerea noastră, déca va fi vêdutu unulu din deja înmulțitele esemplare, de portrete în oloiu alu Măriei Séle Domnitorului".

Autorul articolului știe, ca un gazetar priceput, să atingă tocmai punctul care putea deștepta interesul autorităților pentru oropsita Școală de Arte Frumoase, sugerînd că unul din rosturile ei, utile imediat pentru regim, este furnizarea de portrete oficiale. Dar autorul merge chiar la o analiză mai amănunțită a tablourilor lui Dan:

„Sciința coloritului este partea în care junele pictore escelă, desemnulu neci elu nu va lipsi pinceluluі seu, déca, veri-câtu de săracu și neîncuragiatu este, nu va negriji studiul, fără de care și geniul nu reușește a strêluci".

„Scimu că sunt dile grele la noi în téră pentru omulu care'și face din frumosu, cariera sea"... — adaugă numaidecît ziaristul anonim, continuînd să arate că, împotriva piedicilor de ordin economic, în cazul anumitor artiști, Dan fiind exemplul implicit, „amoarea frumosului a triumfatu asupra pedeciloru materiale și lu-a aretatu lumei uimite".

„Curagiu și perseverință dle Danu!" — sfîrșește cronicarul, adăugînd amănunte asupra condiției materiale a pictorului:

„Astădi pe câte doui, trei galbeni, tablourile. Déră ce? Magistrele dumitale, deja celebru, găsit'a cumpărători și încurajare pentru frumosele sele tablouri? Cându unui Amanu êși pune în [illegible] o opera a sa favorită, și cu toate aceste încă audim că n'a aruncatu caveletă și colori pe focu, este... tolerablu pentru Dta care începi, se fii nevoitu a lucra o septămână întreagă la un tablou carele nu scii de'lu vei putea vinde pe ceea ce ți-a trebuitu

ca să trăesci în cursulu acelei septămâni! Deca Amanu, Tatarescu, etc, nu-și asvîrlă câtu colo cavaleta, Dta Domnule Danu, simți, nu este așa, ca arta trăesce și fără budgetul Ministerului de Culte"...

Știm că problema Școlilor de Arte Frumoase s-a rezolvat în anul următor și Mihail Dan și-a putut continua deci studiile la București, prezentînd pentru concursul din septembrie 1869, ce trebuia să-i aducă bursa pentru străinătate, o compoziție pe subiectul dat *Adam și Eva găsind cadavrul fiului lor Abel.* Probei lui Dan i-au fost preferate, cum știm, cea a lui Mihail Ștefănescu, premiat, și cea a lui Sava Henția, care capătă o mențiune onorabilă.

Dan rămîne deci în țară și continuă să lucreze, specializîndu-se mai ales în portretele care-i puteau asigura existența, celelalte genuri, neinteresînd clienții, comportînd cum am văzut că semnalează și articolul de presă citat, riscul de a rămîne pictorului, nerecompensîndu-i material munca. La Expoziția Artiștilor în viață, deschisă la 15 iunie 1870 în Sala Pinacotecii, pe atunci în Palatul Universității — Mihail Dan (de care se specifică din nou că este născut în Tg. Jiu) expune trei portrete, dintre care unul singur are indicația numelui întreg, Doamna Darvary, celelalte două fiind denumite „al d-nei Z" și „al d-lui I". La această epocă, Dan trece încă drept „elev al Școalei de Belle-Arte din București". Zece ani mai tîrziu, el va fi trecut în cataloage cu titlul de „profesor de Școală Centrală din București". Este probabil că visul său din tinerețe, acela de a ajunge să studieze în străinătate, nu și l-a împlinit, căci nu aflăm nici un document în legătură cu vreo călătorie a pictorului. Găsindu-și în țară un mediocru mod de a trăi, ca profesor de desen, Dan continuă să facă portrete, abordind uneori și scene de gen, cum sînt *Țărancă dormind pe un snop de grîu* și *Laptagiul*, uleiuri expuse în toamna lui 1880 la Expoziția Concordiei Române din

București *, la care figurează și cu un portret de bărbat, *Domnul Nica tatăl*.

Galeria Națională posedă mai multe opere de acest artist, unele cu atît mai interesante cu cît dovedesc, o dată mai mult, că, înainte de a intra la Școala de Arte Frumoase, Mihail Dan era un artist format, cu toată tinerețea sa. Un portret de femeie (Maria L. Piteștianu), executat în 1862, provenind de la Muzeul al. Saint-Georges**, este o operă remarcabilă, în care calitățile înnăscute de desenator și colorist sînt asociate cu rezultatele unei excelente școli, cum era cea pe care i-o putea oferi atelierul lui Aman, și în care soliditatea construcției arhitectonice a figurii se întregește cu finețea viziunii picturale a suprafețelor de materiale și culori diferite, pe care cade, sub diverse unghiuri de incidență, lumina. Sensibil cu deosebire la calitățile materialului, Mihail Dan se dovedește, de asemenea, preocupat de psihologia personajului, pe care ne-o transmite. Portretul lui Mihail Kogălniceanu, bust, de față, cu brațele încrucișate, dovedește că Mihail Dan putea surprinde caracteristica fizionomiei unui om ce realizează o valoare istorică și socială și că, deci, dacă nu ar fi fost silit să execute la nesfîrșit comenzi de portrete, pentru a putea trăi, am fi putut aștepta de la dînsul o pictură de o semnificație mai înaltă. Dimitrie Bolintineanu, portretizat și el de Dan la 1876, în poziția tipică a meditației poetice, cu mîna stîngă la bărbie, și dreapta în unghiul brațului stîng, deși autorul recurge la acest artificiu ieftin de a sugera psihologia celui portretizat, nu prezintă mai puțin caracterele psihologice ale personajului, prin stricta analiză a trăsăturilor fizionomice, redate cu realistă precizie. Portretul este executat la 1876.

---

* Cf. cronica publicată în „Binele Publicu“ din 20 noiembrie 1880

** Inventar No. 1534 la Galeria Națională, ulei pe pînză, 0,865 × 0,705 m., semnat pe latura verticală din stînga la mijloc cu roșu: M.D. 1862.

Anul 1950, care a scos la iveală atîtea opere de artă necunoscute, a pus în circulație și cîteva portrete de femei, prezentate spre achiziționare Comitetului pentru Artă. Unul dintre ele, datat 1866, indică aceleași calități picturale, aceeași preferință pentru cromatismul discret, utilizînd tonuri reci fără să lase o impresie de răceală și tonuri calde fără să meargă pînă la stridențe-totul menținut la o linie de distincție asemănătoare cu cele ale artei populare din Gorjul natal al artistului.

A murit în 1883*, la 41 de ani, fiind încă una din speranțele înșelate ale picturii românești de la sfîrșitul secolului trecut, căci dotația sa artistică superioară nu s-a cristalizat în nici o operă reprezentativă, Mihail Dan rămînînd pînă la sfîrșitul scurtei sale vieți doar o mare promisiune.

Din aceeași generație, deși mai mic cu cîțiva ani decît Ștefănescu și Dan, face parte și SAVA HENȚIA, singurul dintre ei care avea să se realizeze ca pictor, așa cum posibilitățile sale lăsau de la început să se prevadă, deși în mai mică măsură decît o merită talentul său.

Transilvănean, fiu de preot, Sava Henția s-a născut la 1 februarie 1848 în cătunul Sibișel, comuna Sebeș, județul Alba. Urmează școala elementară și medie la Sebeș, unde se remarcă pentru deosebita sa aplicare pentru desen, datorită căreia un unchi al său, fotograful Zaharia Dăciulescu îl ia la sine, aducîndu-l, în 1862, la București, ca să-i ajute în practica meseriei sale, ce implica pe atunci substanțiale retușări de mînă, cerînd oarecare talent de desenator.

Încă din primul an după venirea sa la București, se petrece evenimentul care avea să-l marcheze pe viață pe acest tînăr, influențînd întreaga sa dezvoltare ulterioară, de artist și de

---

* Iuliu Roșca, *Scriitori și artiști, amintiri personale*, edițiune nouă, Bucuresci, 1890, pp. 59—66.

om. În 1863, o inundație neobișnuit de violentă urcă nivelul apelor Dîmboviței încă necanalizate, năpădind curțile caselor spre chei, și chiar interioarele locuințelor. Henția locuiește într-o casă, desigur modestă, pe locul unde, pe la 1890, se afla Hanul Babic*, și inundația petrecîndu-se noaptea, adolescentul se trezește din somn surprins de „răceala apei ce ajunsese la înălțimea așternutului", îngrozit și căutîndu-și scăparea înot, în Dealul Schitu-Măgureanu. Din această noapte de pomină, debilitat, s-a ales cu o febră tifoidă, datorită apei contaminate înghițite, boala din care i se va trage surzenia. Roșca ne spune că artistul „nu poate auzi nimic din ceea ce se vorbește, dar — de o inteligență rară — înțelege tot ce i se spune numai după simpla mișcare a buzelor". Infirmitatea aceasta va fi cauza lipsei de sociabilitate a lui Henția, a izolării sale din mijlocul camarazilor săi, și a pasiunii, tipice pentru însingurați, pe care o va manifesta cînd va fi adult, pentru sporturi solitare ca vînătoarea și pescuitul. Surzeniei, care i-a interzis plăcerile zgomotoase ale tinereții se poate crede însă că-i datorește Henția și sîrguința sa neobișnuită, înverșunarea de a-și găsi satisfacții în muncă, în studiu, în perfecționarea artistică.

Doi ani după accident, deși foarte tînăr, în 1865, Henția intră la Școala de Belle-Arte din București, în calitate de bursier de stat, ajutor material fără de care nu s-ar fi putut întreține, fiind cu totul lipsit de mijloace după moartea recent întîmplată a unchiului său. Din bursă și din ceea ce putea agonisi pe mici lucrări, se susține el în timpul celor 5 ani de studii, pînă cînd devine absolvent. Știm că în 1869 concurează pentru bursa pe care o cîștigă Ștefănescu, și că i se acordă o mențiune onorabilă pentru

---

* Data transmisă de tradiție și de catalogul Muzeului Simu.

compoziția *Găsirii cadavrului lui Abel*, premiul pentur concursul de străinătate obținîndu-l un an mai tîrziu. În 1870, secțiunea de pictură și sculptură a Școlii de Arte Frumoase îi acordă lui Henția diferite premii: medalia a II-a pentru anatomie, medalia a II-a pentru studii după natură și medalia I pentru un „capu d'Espresiune". Publicîndu-se, la sfîrșitul acestui an, condițiile concursului pentru străinătate, Henția, care nu se descurajează de eșecul suferit un an înainte, se prezintă din nou, avînd drept contracandidați pe Mihail Dan, care pierde concursul și de data aceasta, cu toată superioritatea pe care i-o acordă vîrsta, și pe I. Constantinescu* care ar putea fi foarte bine Iacovache, muscelean stabilit mai tîrziu la Botoșani.

Proba pentru acest concurs o constituie o compoziție, *Orfeu și Euridice*. Din nefericire, compoziția este astăzi pierdută, ca atîtea alte opere, prin incendiul din 1885 de la Școala de Belle Arte.

Deși avea un drept cîștigat, Sava Henția, premiantul concursului, nu obține nici el, imediat, bursa, după cum nu o obținuse nici Mihail Ștefănescu. Rămîne încă în țară în primăvara anului 1871, și are prilejul să trimită, la a treia Expoziție a Artiștilor în viață, două portrete: *Domnul Caligari* și *Domnul Grant*, menționate in catalogul din 1870 sub numerele 42 și 43. Este anul marilor onoruri pentru Henția, căci și la această expoziție este premiat cu o medalie a II-a pentru portret.

La 22 de ani, în pragul călătoriei în străinătate, Sava Henția era un artist format, așa cum ni-l arată lucrările sale datate din anii anteriori plecării. Portretul de bărbat, fost la Muzeul Toma Stelian**, ca și schița pentru o

---

* Cf. Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 26, care a cules știrile din Dosarele de la Arhivele Statului, între anii 1868—1874.

** Ulei pe pînză, 0,950 × 0,795 m., semnat și datat jos stînga: „S. Henția 1870", astăzi la Galeria Națională.

compoziție religioasă Fecioara cu pruncul însoțiți de Sfîntul Ioan și un înger, într-un peisaj*, dovedesc cu prisosință că Henția stăpînea mijloacele tehnice necesare, și că reușise chiar să depășească stadiul cînd interesul pentru modalitățile de-a se exprima obsedează pe un artist. Jonglînd destul de liber cu o oarecare virtuozitate, nu exclusiv manuală, reușește să ne apară, astăzi chiar, îndeajuns de modern, mai ales în tabloul cu pretext religios. Precizia savantă cu care sînt marcate mișcările personajelor, bine orînduite compozițional, sublinierea caracterelor esențiale într-o figură portretizată, sînt calități ce nu se datoresc numai școlii urmate și, în orice caz, ele constituiau zestrea lui Henția înainte ca artistul să ajungă la Paris.

În 1871, bursa pentru străinătate pe care o obținuse începe a i se achita, astfel încît el se vede în situația fericită de a putea părăsi, în primăvara acelui an, Bucureștii și țara, pentru a se îndrepta spre capitala Franței, unde avea să-și continue studiile de perfecționare, făcînd în drum însă, probabil din pricina războiului de la 1870—1871, escale destul de lungi în Italia, mai ales la Roma*. Avea prilej, astfel, de a vizita muzeele Italiei, deprinzîndu-se cu atmosfera din această țară de veche tradiție artistică, înainte de-a intra în mediul parizian, refăcut după încetarea războiului cu Germania. La Paris, Henția se înscrie la Școala de Belle Arte și este elevul lui Cabanel** [1]. Asimilează cu zel cunoștințe și experiență, deși genul lui Cabanel îl atrage mai puțin decît stilul altor pictori, din epocă sau anteriori, mai puțini academici și mai calzi. Interesant de menționat este faptul că Henția n-a uitat, ajuns la Paris, de țara sa.

---

* Ulei pe pînză, 0,405 × 0,585 m., semnat și datat jos în stînga: „S. Henția 1870".

** Cf. *Scriitori și artiști*, amintirile personale ale lui Iuliu Roșca, Edițiune nouă, Bucuresci, 1880, pp. 60—63.

1. *Alexandre Cabanel* (1824—1889), elev al lui Picot, profesor la Școala de arte frumoase din Paris din 1863. A executat numeroase lucrări pentru Napoleon III. (n.r.)

Nu numai obligația de a trimite anual un tablou pe care și-o îndeplinește încă din primul an, ne dovedește aceasta, ci și faptul că acest tablou, trimis la 1872 pentru Expoziția Artiștilor în viață, deși lucrat la Paris, își are tema luată din viața de toate zilele a poporului său: o nuntă țărănească într-un sat transilvănean din regiunea Sibiului. Așa va proceda cam în același timp, la München, și Constantin Stahi, cînd va picta o scenă din viața țărănească, punînd lîngă caii vizibil nemțești, țărani îmbrăcați românește.

La Paris însă, Henția nu s-a mărginit să organizeze, în lucrări compuse după regulile academice, materialul adunat încă din țară, rod al observației imediate, realiste. În primul an este firesc ca el să fi procedat așa, impregnat cum era de cele trăite în țară și neintegrat încă în atmosfera artei practicate în Franța. Mai tîrziu, lucrările sale vor mărturisi o influență franceză certă, nu numai în formă ci și în spiritul lor, după cum vom vedea pe lîngă aporturile de tehnică ale Academiei. Dar, evoluția lui Henția ca bursier la Paris nu este scutită de dureroase preocupări materiale. Abia ajuns, bursa ce i se acordase de către guvern îi este tăiată de ministrul nou, Tell, în 1872, ceea ce este de natură să-i tulbure liniștea studiului, punîndu-i cu asprime problema existenței. Este de remarcat că nici un bursier din epocă, afară de răsfățatul zeilor care fusese Stăncescu, nu izbutește să scape de neajunsurile materiale pe care o administrație formalistă și birocratică le provoca. Henția este redus la ajutorul cîtorva studenți români la Paris care, convinși de marele său talent, cotizează lunar spre a-i alcătui un stipendiu sau se însărcinează a-i procura comenzi. Juriștii Alexandru Vlădescu și P. Obedenaru, ca și studentul în știință M. Mironescu, sînt citați de Roșca pentru meritul de-a fi contribuit la susținerea lui Henția în Școala de Arte Frumoase de la Paris. Bursa nu și-o va recăpăta artistul decît în al doilea an de studii, atunci cînd unul din marile sale succese, acceptarea la Salonul Oficial

din Paris a tabloului său cu temă mitologică *Psyche părăsită de Amor*, în 1873,* va găsi în țară un răsunet deosebit. Ministrul nou al Cultelor și Instrucțiunii Publice, V. Boerescu, ce urmase lui Tell, găsește cu cale să achiziționeze acest tablou pentru Pinacoteca din București reînscriind în același timp în buget, la stăruința lui Aman, o modestă bursă pentru Henția. Cu cei 800 de lei încasați pentru tablou și cu suma lunară de 120 lei, cît se ridica bursa, Henția mai poate rămîne la Paris, pînă la sfîrșitul anului 1873, cînd își termină studiile**. Compoziția mitologică ce-i adusese succesul nu este singura de acest gen în opera lui. Tot în perioada sa pariziană, pictorul executase și *Aurora*, tablou expus în 1874 la București alături de *Psyche*, și achiziționat de Stat pentru a fi așezat în loja Domnitorului, la Teatrul Național. Aceste două lucrări i-au procurat, în același an, o medalie de clasa a II-a „pentru compoziție mitologică". Mărturisind, ambele, influența neîndoielnică a lirismului lui Pierre Prud'hon, către poezia corregescă a formelor sidefat desprinse din umbre catifelate din opera căruia tînărul român se simțea cu deosebire atras, aceste compoziții în mărime naturală aduc în pinacoteca noastră nuduri gracile, adolescente, de femeie a căror carnalitate împlinită și senzuală e mascată de boarea ușor învăluitoare a unei lumini argintii, de lună, exact în stilul marelui magician de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea francez. Aflate astăzi la Galeria Națională, cele două nuduri ale lui Henția sînt documente ale unei îndrumări rămase singure în pictura noastră, și fără sorți de a se perpetua, nu numai în opera altui artist, dar prea mult nici chiar în a lui Henția însuși.

---

* Catalogul Salonului Oficial din Paris, pe anul 1873, ne indică locuința pictorului, Rue Notre Dame des Champs 66, o dată cu precizarea că „Hintia" este născut la „Sabesielu" în Austria.

** Cf. Dosarul Ministerului Instrucțiunii Nr. 2847/1875, la Arhivele Statului, citat de Teodora Voinescu, *op. cit.* p. 28.

Căci, de la întoarcerea sa în țară, și mai cu seamă după numirea sa în postul de profesor suplinitor de desen la Azilul „Elena Doamna", în 1875, Henția se depărtează de lirismul vaporos al acestor viziuni, pentru a intra din ce în ce mai adînc pe făgașul tradițional. În iulie 1876, în urma unui concurs, profesorul suplinitor devine maestru de desen și caligrafie, cu titlu definitiv, la externatul secundar de fete din București, păstrîndu-și în același timp postul de la Azilul „Elena Doamna". Munca migăloasă și lipsită de strălucire pe care i-o cerea funcția de profesor secundar, la o materie considerată pe atunci „dexteritate", ca și, probabil, dificultățile pe care infirmitatea sa i le determina în raporturile cu elevii, nu erau de natură să-l încurajeze. Știm din amintirile unora din elevii săi că Henția se înțelegea cu ei prin scris. Tînărul pictor care, în epoca studiilor sale în străinătate, ne dăduse portrete fermecătoare, pline de adevăr uman și de frăgezime, cum este cel de tînără italiancă în costum național, lucrat la Paris în 1872 (astăzi la Galeria Națională, inv. 200, provenind de la Pinacoteca Statului), sau excelente studii de academie, ca nudul bărbătesc din 1873*, începe să lucreze, cu mai puțină tragere de inimă, portrete în spiritul tradițional.

Acest remarcabil studiu de anatomie bărbătească, văzut din spate, pe fondul unei draperii verzi în care capul, umbrit, se estompează, este, înainte de studiile lui Luchian, cu același subiect, unul din cele mai frumoase tablouri ale genului din pictura românească. El dovedește marea sensibilitate a lui Sava Henția pentru frumusețea corpului uman, privit ca o capodoperă a naturii, cu sentimentul de venerație ce se desprinde și din operele clasicilor.

Desigur, tot din epoca sa de călătorii și studii este și portretul de femeie tînără aflat la Pina-

---

* Ulei pe pînză, semnat, datat stînga jos: Henția, Paris 1873, 0,770 × 0,500 m., donat de Simu în 1922 Pinacotecii Naționale.

coteca orașului Ploiești*. Pînza provine de la Carini-Firenze și tînăra sătenă cu ten brun, îmbrăcată simplu, într-o cămașă albă încrețită la gît, este pieptănată după moda italiană, cu marginea unei basmale albe care-i vine din spate peste creștet, făcîndu-i umbră pe frunte și pe ochi. Ținută în tonuri de sepia, în afară de cerceii de sticlă galbenă aurie și de colierul de la gît, imaginea, mai puțin dusă la capăt decît italianca de la Galeria Națională, este de o prospețime pe care puține portrete de mai tîrziu ale lui Henția, superioare ca studiu și soliditate a construcției, o vor mărturisi.

Din primul an după întoarcerea de la studii datează excelenta *Femeie cu scrisoarea* de la Pinacoteca Municipală din București, împrumutată astăzi Galeriei Naționale, în care pare să se poată surprinde o vagă amintire a stilului lui Carolus Duran, pictor la modă, ale cărui îndrăzneli de tehnică rămîn totuși străine pictorului român. Reprezentată din față, în picioare, într-o rochie neagră de mătase cu trenă și decolteu înalt, brodat cu dantelă albă ca și mînecile, femeia tînără, blondă, ține în mîna stîngă o scrisoare, al cărei plic zace pe podea, sporind atmosfera de neglijentă reverie în care pare cufundat personajul, alene rezemat de un dulap, din ale cărei ape i se desprinde silueta elegantă, văzută astfel și din spate. Este o concepție îndrăzneață și neobișnuită la noi în epocă, așa cum neobișnuit este și faptul de a colora al artistului care, în reflexele de mătase ale rochiei negre, sugerează efecte luministice fără să recurgă la o analiză cromatică propriu-zisă, ci numai prin degradarea tonului. Capodoperă în genul său, *Femeia cu scrisoarea* aparține, prin implicațiile sale ideologice, genului picturii sentimentale burgheze, slujit simultan, în Moldova, de Emanoil P. Bardasare. Din aceeași epocă este frumoasa *Natură moartă cu vînat* de la Galeria Națională,

---

* Ulei pe pînză, 0,395 × 0,360 m. semnat cu monogramă în stînga mijloc, zgîriat în pastă S.H.

fostă în Muzeul Toma Stelian și în colecția K. H. Zambaccian*.

Sava Henția este, prin realismul stilului său, cum nu se poate mai apt pentru un gen de pictură ca aceasta, în care surprinderea realității tactile a lucrurilor este prima condiție a reușitei. *Natura moartă cu pești*, datată din același an, expusă la Galeria Națională, poate sta cu cinste alături de lucrările bune ale unui maestru ca Andreescu. Pentru acest gen îl desemnează pe Henția și pasiunea sa pentru vînătoare și pescuit, sporturi care-i vor furniza deseori subiecte. Totuși, specialitatea cu care Henția reușește să se impună publicului rămîne portretul, comenzile numeroase obligîndu-l, din nefericire, să execute, adeseori fără tragere de inimă, efigii corecte și îndeajuns de convenționale, cîteodată chiar după fotografie, constituind pentru el nu numai o pierdere de vreme dar și o dăunătoare deprindere de a accepta un nivel scăzut artistic. Din începutul acesta de rutină vine să-l scoată pe artist, ale cărui calități nu așteptau decît să li se ofere prilej de manifestare, războiul din 1877. Cunoscut de Dr-ul Davilla de la Azilul „Elena Doamna", Henția va fi chemat, la cererea acestuia, de Statul Major al Armatei, împreună cu Szathmari, Grigorescu și Mirea, dacă nu și cu Trenk, spre a face parte din echipa atașată Cartierului General pe toată durata campaniei. Avînd rolul de a nota, în vederea unor compoziții istorice ulterioare, scene vii din viață și lupta ostașilor noștri în războiul pentru independență, Sava Henția este prezent la toate fazele războiului. Muzeul din Ploiești posedă, de pildă, desen în creion, înfățișînd trecerea Dunării pe un pod de vase**. Mai puțin spontană decît desenele lui Grigorescu, grafica lui Henția nu are decît valoarea documentară, de preparație

---

* Ulei pe pînză, 0,510 × 0,790 m. semnat și datat jos stînga 1876.

** Hîrtie, dimensiunile în passe-partout 0,240 × 0,430 m. semnat mijloc jos „S. Henția 1877".

pentru viitoare compoziții. Desenul este greoi, neelegant, lipsit de spontaneitate, cu reveniri și adaosuri penibile, cu insistențe și precizіuni neverosimile, ce nu țin seama de spațiul imens pe care se desfășoară în adîncime scena. Este evident caracterul secundar, de ilustrație mnemotehnică, al acestor desene ajutătoare, artistul rezervîndu-se pentru compoziția ce avea să decurgă din ele. În schimb, atunci cînd pictorul a ajuns să-și rotunjească viziunea, compunînd în ulei, pe pînze destul de reduse ca dimensiune, scenele istorice la care asistase, tablourile, pline de avînt și de mișcare, echilibrate compozițional, ni-l înfățișează din nou stăpîn pe mijloacele sale. Henția nu este un artist de primă țîșnire ca Grigorescu, și impresiile sale, departe de-a putea pretinde să se exprime direct, trebuie elaborate, triate, selecționate, judecate intelectual înainte de a merge în imagini construite, închegate și coherente.

Una din cele mai importante compoziții de război ce s-au făcut la noi în sec XIX, și poate cea mai importantă din opera lui Henția este cea intitulată *Lagărul*, aflată la Pinacoteca Statului din Iași*.

Pînza înfățișează un bivuac al trupei, așezat pe un dîmb, în planul al doilea cu corturile albe aliniate, în care se văd ostași în îndeletnicirile tipice de tabără, ca și cei din grupările dintre și din fața corturilor, așezați pe pămînt, lîngă cazanele de bucătărie îngropate în mal, sub care mocnesc focuri, sau lîngă ciuberele cu apă de băut. În primul plan-stînga, lîngă o saca desjugată ce poartă cruce roșie, se află un grup de cai văzuți din spate, dintre care unul este tocmai potcovit de un soldat. Din dreapta vine convoiul de furgoane, precedat de un ofițer călare pe un cal alb. Într-un cort conic, cu streașina ridicată ca o vizieră, se vede, la o masă cu hărți, un grup de ofițeri. Scena este, în an-

---

* Ulei pe pînză, 0,655 × 0,285 m., semnat jos dreapta cu alb: S. Henția, 1877.

samblul ei, perfect compusă, atît pictural cît și ca episod dramatic. Peisajul năpădit de straniile ciuperci ale corturilor este animat de forfota pașnică a răgazului provizoriu, gustat din plin, caracteristic pentru taberele ce n-au ajuns încă în prima linie. Activitățile variate ale grupurilor și minuțiozitatea cu care fiecare personaj reprezentat, oricît de distanțat de primul plan, pare studiat pentru a fi încorporat în ansamblu, cu gesturile și atitudinea sa specifică, dau întregului cîmp vizual o veridicitate sporită și de notația exactă a luminii, ce ne indică și ora din zi și starea atmosferei din momentul cînd se petrece scena.

În Galeria Națională se găsește expusă o pînză de mai mici dimensiuni (0,300×0,530 m, nesemnat, nedatat), intitulată *În tabără*. Înfățișează, la fel, grupuri de soldați presărați printre bordeie de pămînt, pe o colină, care însă prin insistența pictorului de a nota tufișurile, panta și accidentele terenului ce se întinde pe mai mult de 2/3 din suprafața pînzei, pare să ocupe primul loc, dînd tabloului caracterul de *peisaj cu figuri*, și nu pe acela de *compoziție în peisaj*, oamenii rămînînd pe al doilea plan al interesului. Tot din campania de la 1877 este și pînza *Aprovizionarea dorobanților români în Bulgaria*, scenă de un realism trecut dincolo de limitele observației obiective, dar cu efecte pline de haz, nu mai puțin interesante ca document. La poalele unei coline pe care coboară un șir de dorobanți călări și catîri, la trecerea unui podeț destul de prost întreținut, ostași se căznesc să-și decidă animalele îndărătnice a păși peste spărtură. În prim plan, aproape în centrul pînzei, văzut din profil, un măgar proptit cu copitele din față în bîrnele podețului, opune rezistență „curcanului“ cu cușmă cu pene, care-l trage de urechi și de căpăstru, și celui care își închipuie că-l poate clinti împingîndu-l din spate. Ca și ceilalți măgari, trecuți de pod sau neajunși încă la el și care poartă toți funii de ceapă, știuleți și

dovleci uriași, verze și alte provizii, animalul acesta care este principalul actor al scenei, are în spinare o curioasă încărcătură de păsări legate de picioare. Pe o colină, focurile trupei. Scena are umor, fiind, în același timp, și un document de război care denotă că artistul nu avea tot timpul mentalitatea oficială de reporter pus în slujba autorității militare, și care să-și selecționeze părtinitor temele, ca atunci cînd avea să înfățișeze Statul Major al Domnitorului*, și că, la fața locului, schițele lui notau aspectele mai puțin eroice dar pline de umanitate și de veridic ale războiului, văzut și din dosul frontului.

Necesitatea de a nota aspectul economic al acțiunii militare nu se reduce la Henția numai la satirizarea grotescului rechizițiilor imediate de la populația teritoriului străin pe care trupele române pășeau. Iată-l îndeletnicindu-se să noteze și să redea cu exactitate, într-o pînză din aceeași epocă, aspectul unei gări, văzute dinspre magaziile ei de cereale, asaltate de carele și căruțele ce transportă neconenit sacii de grîu pentru front, sporind stivele înalte, acoperite cu prelate multicolore de ploaie, în peticele cărora predomină kakiul militar, provizii ce așteaptă vagoanele, vizibile în stînga tabloului. Acest curios tablou îmbină peisajul de periferie urbană, cu elementul rustic al carelor cu boi mînate de cîte un țăran cu ițari și cămașă albă — ce aduce o notă idilică în ansamblu — și cu scena de muncă — febrilitatea descărcării sacilor de către muncitorii așezați în piramidă — portativul unor sîrme de telegraf ce taie cerul alburiu al pînzei, orizontal, dominînd priveliștea și acțiunea oamenilor integrați în ea.

Dar, deși dovedește interes și posibilități pentru redarea momentelor istorice importante din viața contemporană a statului român, Henția nu merge totdeauna pe linia aceasta de conștientă oglindire a realității sociale. Adeseori, războiul

---

* Acuarelă pe hîrtie, datată 1879, aflată în rezervele Galeriei Naționale, 0,527 × 0,75 m.

nu-i prilejuieşte decît peisaje, ca *Ruinele de pe malul Dunării* *, în care interesul sentimental al artistului merge către pitorescul priveliştii de clădiri distrus de ghiulele şi incendiate, şi nu către sumbra rea. tate a războiului. Ca acestea, Henţia a executat mai multe, şi adeseori doar un fum, uşor aburind pe panta unei coline, unindu-se cu nourii de deasupra orizontului ei, ne poate indica faptul că paşnicul peisaj este teatrul unei lupte şi că versantul colinei contemplate de artist cu interes peisagistic, este supus unui bombardament de artilerie.

Războiul i-a lăsat lui Henţia un număr de schiţe pe care el le va utiliza mai tîrziu transpunîndu-le în ulei, poate chiar reîmprospătîndu-le prin observaţia reînnoită a temelor, atunci cînd ele o permit, cum este cazul cu *Cai la conovăţ* **, în care pictorul se complace să studieze anatomia acestor animale, expuse razelor soarelui care străluceşte variat pe spinările lor roaibe, murgi şi sure. Tabloul în care se văd şi bordeiele militare, este semnat şi datat 1886, adică 9 ani după război. (Este însă posibil ca tabloul să fi fost executat cu ocazia unor manevere, la care pictorul va fi luat parte).

Ca acesta mai sînt şi altele, datornice aceluiaşi fond de observaţie, experienţa războiului dovedindu-se, pentru pictorul acesta, rodnică, mai mult decît pentru Mirea sau chiar decît pentru Grigorescu care, deşi aduce o recoltă mai bogată, nu revine bucuros asupra lor. Henţia se alimentează din fondul acesta, desigur nu numai pentru că întreaga producţie de teme de război găsea amatori generoşi, oficialitatea şi curtea Domnitorului — i s-a conferit o medalie Bene-Merenti clasa a II-a pentru ele —, dar şi pentru că Henţia este mai înclinat către pictura de istorie, către compoziţia cu multe personaje, oameni şi cai

---

* Ulei pe carton, 0,263 × 0,558 m., nesemnat, provenind din Muzeul Simu, astăzi la Galeria Naţională.

** Ulei pe pînză, la Pinacoteca Municipală împrumutat Galeriei Naţionale.

în mişcare, la care-l îndreptăţea şi tehnica sa viguros realistă, decît însuşi Grigorescu.

Că Henţia este preocupat necontenit de pictura de istorie, se vede din încercările sale în acest gen şi din preţul pe care-l pune pe tablouri ale căror subiecte sînt luate din trecutul neamului. Pinacoteca oraşului Ploieşti posedă de acest artist un tablou în ulei pe carton *, care pare un studiu pentru compoziţia cu tema legendei mînăstirii Argeşului. Momentul la care s-a oprit pictorul este acela al vizitei lui Neagoe Basarab şi a Doamnei Despina, încoronată şi în haine scumpe de curte, pe şantierul fără spor al mînăstirii, ridicată ceva mai sus de temelie. Tabloul este, de fapt, un peisaj vast, cu munţi albiţi de zăpadă în ultimul plan şi cu o pajişte verde în al doilea, compus pe orizontală, fiind tăiat în primul plan al doilea de la o latură la alta de zidul înălţat de un stat de om, pe care gustul pentru redarea amănuntelor realiste ale muncii meşteşugarilor manifestat de Henţia şi în alte rînduri, profilează lucrători purtînd varniţe şi calfe cu şorţuri de piele brună cioplind pietre cubice sau aşezîndu-le în zid, cu mistria în mînă, ori turnînd apă în marile gropi în care se prepară mortarul. Această viziune realistă a şantierului încărcat de movile de pietre şi bîrne pînă în primul plan, Henţia o socoteşte un cadru potrivit pentru ceremonia, ascultînd de toate regulile ritualului, care constituie tema narativă a tabloului: Meşterul Manole, şi el cu şorţ, cu mîna dreaptă pe piept în semn de supunere, primeşte darul domnesc al giuvaerurilor Despinei depuse pe masa dintre el şi grupul voievodal. Dacă un pictor de istorie de genul lui Lecca ar fi făcut din grupul acesta pe protagoniştii scenei, lăsînd restul să le servească doar de cadru, ocupînd intervalurile rămase libere în compoziţia menită să-i pună în valoare (aşa cum se proceda în epoca în care pictura de istorie şi balada literară de tip Bolintineanu glorificau faptele legendare

---

* 0,500 × 1,010 m., semnat, zgîriat în pastă jos stînga: S. Henţia 1880.

ale unor eroi, înțeleși ca principalii agenți ai istoriei), în proiectul lui Hențla, *Legenda Meșterului Manole* se sprijină tot atît pe personajele anonime din compoziție, față de care grupul central nu apare cu mult mai important, și nici nu ocupă mai mult spațiu în suprafața tabloului decît s-ar cuveni oricăror alte personaje, fără să se reliefeze altfel decît prin plasarea lui în centrul pînzei. Nici ca dimensiuni, nici prin situarea într-un plan altul decît al restului scenei, nici prin proiectarea lor în ansamblu, personajele grupului central nu apar drept vedetele scenei. Ele sînt coordonate și nu supraordonate restului compoziției. Dacă este o marcă a concepției asupra istoriei, lipsite de grandilocvență, mai realistă și mai firească, a lui Henția, această particularitate face ca tabloul să se resimtă de pe urma unei reduceri la banalul cotidian, considerarea scenei dintr-un unghi vizual care plasează pe privitor deasupra înălțimii personajelor, văzute adică de sus, lipsind compoziția de orice grandoare. Este critica ce s-ar putea aduce lui Henția, revers al meritului de-a fi întrezărit legenda fără proiectări fantastice, deformatoare de perspectivă. La prima vedere, nu scena petrecută în peisaj, ci peisajul însuși pare tema principală a tabloului, și aceasta nu numai datorită faptului că două treimi din suprafață nu înfățișează decît peisajul muntos, lăsînd doar registrul de jos personajelor, cît mai ales pentru că, printr-o curioasă inadvertență, accentele cromatice cad, împotriva perspectivei aeriene, tocmai pe vîrfurile înzăpezite ale munților, cu reflexe albastre și violete.

Tabloul, în a cărei analiză mai adîncă am intrat, este semnificativ pentru felul de a concepe istoria și legenda, al lui Henția, tip de artist realist, atras mai mult de aspectele muncii anonime a actorilor mărunți ai scenei, decît înclinat să reliefeze personajele principale, cum s-a văzut Dar compoziția aceasta este importantă și pentru că nu relevă un amănunt biografic: este cu neputință ca atîtea simboluri reproduse de scena aceasta,

înfățișînd miturile tradiționale ale construcției, ca și reproducerea exactă a unui ritual, să nu fi fost cunoscute de Henția din propria-i experiență. Pictorul va fi fost inițiat, probabil într-una din lojile masonice ce funcționau la București în epocă.

Printre portretele executate în același timp, dintre care două, ale unei perechi, burgheze, cu nimic diferențiate de maniera fotografică obișnuită pictorului cînd executa comenzi remunerate, se găsesc la Muzeul regional al Banatului din Timișoara *, inventar nr. 225 și 224, trebuie să notăm pe cel cu totul excepțional, nesemnat și nedatat, al Anei Davilla, soția doctorului Carol Davilla, pe care Henția îl va picta abia în 1884 (bustul acestuia, semnat și datat, se află la Muzeul orașului Ploiești). Acest fermecător portret de tînără femeie brună, în costum național, cu maramă de borangic transparent și salbă de galbeni ** a figurat pentru prima dată la „Expozițiunea Română“ din Sibiu, organizată în 1881, unde aduce autorului său diploma de onoare.

Este poate cel mai bun portret din opera lui Henția, desigur datorită și atracției deosebite pe care pictorul o resimțea, cum e vădit, față de model. Tratat cu înțelegere, cu simpatie caldă, chipul tinerei și frumoasei femei, construit solid și studiat adînc, nu lasă să se vadă nimic din efortul portretistului profesionist, înverșunat să redea cît mai asemănător o fizionomie, așa cum se vede în alte tablouri. Dimpotrivă, o grație inefabilă, o boare lirică asemănătoare cu aceea desprinsă din figurile personajelor feminine diafane închipuite de acel poet al feminității care era Prud'hon, învăluie într-o atmosferă de irealitate vaporoasă acest chip. Este poate ultimul tablou cunoscut al pictorului acesta, constrîns la banalitate de mediul neînțelegător,

---

* Uleiuri pe pînză, fiecare, 0,670 × 0,540 m., semnat mijloc S. Henția 1880

** Ulei pe pînză, 0,720 × 0,500 m., inventar nr. 970 la Galeria Națională, provenit de la Muzeul Toma Stelian.

în care amintirea preferințelor sale lirice din tinerețe se mai simte.

Este drept că ele puteau apărea și în *Venera* expusă o dată cu acest portret și cu alte pînze, la Sibiu, a căror soartă nu se cunoaște *. Nu ne e greu să ne închipuim că această compoziție cu subiect mitologic va fi mers pe linia Psyché-ei și Aurorei din tinerețe.

Tot la Expoziția Română din Sibiu, în primăvare anului 1881, Henția trimite și lucrarea sa cu subiect istoric *Intrarea triumfală a lui Traian în Sarmisegetuza*, astăzi pierdută. Ni se spune că „execuțiunea tabloului n-a corespuns așteptărilor schiței și nu e pe deplin la înălțimea unei pînze de așa valoare" **, dîndu-ni-se și motivele pentru care pictorul n-a reușit: „trebuie să se țină seama de împrejurările defavorabile... de tot felul de neajunsuri cu care artistul a fost nevoit să lupte: lipsa mijloacelor bănești — căci bogăția n-a bătut niciodată la ușa pictorului — a unui atelier cumsecade, a modelelor trebuincioase".

Este interesant pentru noi doar să notăm preocuparea constatată a pictorului pentru compoziția istorică.

La București, în vremea în care Henția își da osteneala de a face cunoscută și dincolo de Carpați arta din statul român liber, dovedind prin aceasta că nu-și uita obîrșia transilvană, pictorul socotește cu cale să expună lucrări mai puțin importante. Astfel, la Expoziția Concordiei Române, deschisă la 2 noiembrie 1880, Sava Henția, „profesor la Azilul Elena Doamna", este prezent cu un desen în tuș intitulat *Trecerea Dunării*, varianta schiței de la Ploiești, și cu un ulei, după fotografie desigur, *Portretul lui Eliade Rădulescu*. Tot din 1880 datează portretul de bătrîn cerșetor de la Galeria Națională ***, în care Henția se dovedește preocupat de figura

---

* Informație din Iuliu Roșca, *op. cit.*

** Iuliu Roșca, *op. cit.*, pp. 63—64.

*** Ulei pe pînză, 0,878 × 0,655 m., semnat dreapta jos: S. Henția 1880

expresivă a acestui produs deplorabil al societății. La 1889, Henția va semna și data un tablou asemănător, de mai mici dimensiuni (I: 0,695 × L: 0,375 m.), înfățișînd din față, pînă la genunchi, un bătrîn cerșetor sprijinit în toiag, cu o traistă sub brațul drept, întinzînd pălăria trecătorilor. De un dramatism mai puternic decît tabloul din 1880, această nouă ediție a cerșetorului bătrîn folosește și mijloace de sugestie literară, ca umbra profilată pe un perete din fondul tabloului, lîngă personaj *.

Interesul pentru chipul oamenilor din popor, chiar atunci cînd fizionomia lor nu poate trece drept a unui romantic *Cap de expresie*, sporește la Sava Henția de la 1880 înainte. Tînăra țărancă torcînd în costum național și cu broboadă roșie atîrnînd pe umăr, aflată astăzi la Galeria Națională și provenind de la Pinacoteca Municipală **, dovedește că pictorul este captivat de temele grigoresciene, pe care însă le rezolva în cu totul alt stil, conform îndrumării sale realiste.

La Muzeul Municipal din Arad se află un mic tablou, produs al aceluiași interes al lui Henția pentru omul din popor. E vorba de compoziția înfățișînd, într-un peisaj larg de coline, doi țigani, culcați pe pămînt, într-o poză de trîndavă nepăsare, fumîndu-și pipa de pribegi, la soare, înainte de a-și desface legătura de merinde pusă în băț, ce se vede alături de ei. Grigoresciană și prin tratare, pictată în tușe largi, scena este totuși mult mai aproape analizată decît obișnuiește Grigorescu, la care personajele ocupă în peisaj loc mult mai puțin, fiind prezentate, de obicei, în planul al doilea. Henția are curajul să-și aducă în planul întîi pe cei doi nomazi, lăsînd peisajului un rol de cadru sugestiv, subordonat și accentuînd interesul uman ***.

---

* Intrat în depozitul Galeriei Naționale, provenit din colecția Albert Pauker.

** Ulei pe pînză, 1,055 × 0,720 m., semnat și datat jos stînga cu negru: S. Henția 1884 București.

*** Ulei pe carton, 0,245 × 0,350 m., semnat și datat jos dreapta cu negru: S. Henția 1892.

Din amintirile lui Roșca, anterioare anului 1838, cînd și le redactează, reiese că acest interes pentru viața socială cotidiană era constant în această epocă pentru artist. În atelierul din curtea Azilului Elena Doamna, memorialistul notează a fi văzut, printre naturi moarte, flori și peisaje, tablouri de gen ca *Tîrgul Moșilor cu curiozitățile lui*, ceea ce ne duce pe urmele lui Szathmari, Trenk, Preziosi și Volkers, în plin reportaj social, sau ca *Trei bieți diavoli sorbind ca o picătură prof'irul din pahare la umbra frunzarului din fața circiumii*, temă ce apare în opera lui Aman în atîtea rînduri, ori, în sfîrșit, ca *Țăranca ducînd merinde la cîmp*. O acuarelă aflată la Muzeul din Ploiești tratează o temă de asemeni inspirată din viața cotidiană, cu pitorescul îngrămădirilor comerciale periodice ce sînt, în lumea noastră rustică, iarmaroacele. Intitulată *Bîlciu la Brebu*, acuarela este o îmbinare a peisajului de interes documentar și pitoresc, cu scena de gen. O vedere a drumului ce duce la clopotnița din poarta mînăstirii Brebu *, cu turnul tratat minuțios, ca într-un desen documentar arhitectonic (ceea ce folosește astăzi, cînd acest vechi turn a fost dărîmat), își asociază vederea tarabelor improvizate sub prelate și foi de cort, ale negustorilor, năpădite de țăranii pitoresc îmbrăcați, ale căror care dejugate, cu și fără coviltire, se văd în stînga tabloului. Mulțimea pestriță se înghesuie în special în jurul unei crîșme, în vreme ce, pe iarbă, grupuri de țărani mai cuminți prînzesc din merindea adusă de acasă. Un cîrd de gîște în primul plan, pe drum, adaugă o notă grotescă priveliștii, închisă în dreapta de brazii mînăstirii, dincolo de care se văd turnurile bisericii **.

Tot un interes social marchează și peisajele de mahala, pe care Henția le execută în această

---

* Este poate cazul să amintim de rolul pe care această temă l-a jucat în opera unui alt mare pictor român, a lui Luchian.

** Acuarelă pe hîrtie albă, 0,250 × 0,510 m., semnat centru stînga cu roșu: S. Henția 1902, Brebu.

epocă. O mică acuarelă din 1903, înfățișînd mahalaua Herăstrău *, dovedește aceeași preocupare de a reflecta, prin pitorescul umilelor locuințe suburbane, mizeria capitalei noastre. Uneori, interesul peisagistic prevalează, ca în *Moara* de la Galeria Națională, (datată 1881) sau ca în *Casă la marginea orașului*, nedatată, unde jocul coloristic și pitorescul oriental al priveliștii trec pe primul plan **.

Către sfîrșitul vieții, Henția este din ce în ce mai uitat. Poate că infirmitatea sa se accentuase, făcîndu-l și mai nesociabil, după 1898, cînd execută o ultimă compoziție comandată de oficialitate, înfățișînd inaugurarea Podului de la Cernavodă, ce avusese loc în 1897. (Schița originală a desenului ce urma să fie litografiat și care poartă în afară de mențiunea „S. Henția, 10 ianuarie 1898" și apostila miniștrilor Brătianu, Evolceanu și Haret care au „văzut și aprobat" proiectul, se află la Muzeul din Ploiești, ce denotă aceeași migală, aceeași stăruitoare, corectă, zeloasă aplicare la obiect, de meșteșugar conștiincios, cu toate că efectul este aproape rizibil — dimensiunile pavilionului octogonal, pavoazat festiv, în care se văd familia regală și oficialitățile, fiind foarte reduse față de personaje și podul, principalul actor, apărînd derizoriu, ca o anexă a pavilionului, în dreapta desenului).

După această dată, Henția este din ce în ce mai retras în granițele atelierului său, ale acelei „umilite locuințe a umilitului artist" de care vorbește Roșca.

Aceasta este perioada din viața pictorului în care comenzile de panouri decorative destinate a împodobi pereții locuințelor particulare sînt primite mai cu plăcere. Henția se angajează pentru asemenea lucrări cu sentimentul că pe marile suprafețe ce i se pun la dispoziție, simțul

---

* 0,170 × 0,250 m., intrat la Galeria Națională în 1950, din colecția Albert Pauker.

** Ulei pe pînză, 0,360 × 0,540 m., semnat jos stînga cu alb, achiziționat în 1950.

său decorativ, comprimat atîta vreme de nevoia de a lucra pînze de dimensiuni mici, care să se poată vinde unor amatori nedeprinși cu dimensiunile ieșite din comun, va reuși să înjghebe compoziții capabile să-l satisfacă. Puternica sa înclinare către pictura alegorică își dă curs în aceste comenzi.

Una din ele, poate cea mai importantă, îi vine în 1894 din partea familiei Berceanu, în a cărei locuință din strada Sfinții Apostoli (Nr. 2) din București, lui Henția îi revine rolul de a decora cele două etaje ale holului cu scara centrală. Pictorul lucrează fie direct pe zid, pictînd peste o preparație de mastic, cu ulei, fie pe pînză maruflată. Panourile realizate amintesc, toate, maniera marilor sale compoziții decorative din perioada pariziană, fiind, de fapt, reluări ale Aurorei sau Psyché-ei din 1873. Douăzeci de ani după aceste încercări din tinerețe, rămase izolate în opera lui Henția, dacă luăm în considerare numai pictura sa de șevalet, artistul revine, în fața suprafețelor mari de perete pe care le are de decorat, la vechea lui sursă de inspirație: Pierre Prud'hon. Casa Berceanu, fostă o vreme Institutul de Arhivistică și Muzeografie, astăzi local al Policlinicii de copii Nr. 2, este pictată în întregime în acest stil, personajele alegorice — nuduri femeiești în primul rînd, putti și zefiri cu aripi diafane, fiind, de fapt, mai mult decît un simbol sau altul din cele luate ca pretext, excelente prilejuri pentru artist de a realiza nuduri în atmosfera de semi-irealitate a vreunui peisaj luminat correggesc.

Aceste picturi ale lui Henția au contribuit să sporească gustul publicului nostru pentru genul acesta de decorații murale, ce va deveni din ce în ce mai frecvent.

Moare în 1904 „dedat cu suferințele care l-au oțelit în rabdare".

Puțin depășit de avîntul pe care-l luaseră contemporanii săi mai adaptabili și mai norocoși, care-și asimilaseră lecția lui Grigorescu și altfel

decît ca pe un simplu prilej de sugestii tematice, Henția rămîne pînă la sfîrșitul vieții sale un bun pictor, dar nu ajunge niciodată un mare pictor. Calitățile sale netăgăduite, de desenator și de colorist chiar, marea sa dotare pentru reprezentarea figurii umane izolate sau în scene cu personaje multiple, darul său de observație a mediului, dublat de o tehnică realistă ce-l servește fără decalaje și resturi, în sfîrșit, coloratura sentimentala specifică, ar fi putut pretinde să fie îmbinate într-o operă importantă, decisivă pentru fixarea acestui artist în pictura românească. Împrejurările nefavorabile în care-și exercită profesiunea artistul acesta umil, care e departe de-a fi răsfățatul burgheziei avute a vremii, l-au împidicat să ne-o dea. Dacă Henția n-a avut decît un succes relativ în epoca sa, aceasta se datorește tot atît accentelor prea realiste ale operei sale care poate fi interpretată adeseori ca o satiră sau ca o imputare dureroasă adusă sistemului social, cît și faptului că, pentru un public lipsit de adîncime analitică și de interes pentru forme variate de artă, moda unei maniere unitare, unanim acceptată, cum era aceea al cărei model sînt operele din ultima fază a lui Grigorescu, excludea din ierarhia grăbită a valorilor, întreprinsă de acest public, o pictură mai puțin strălucită în retorica ei imediată, dar mai convingătoare uneori și mai adevărată, așa cum știa să practice Henția. Oricum, posteritatea datorează memoriei artistului o reabilitare, o repunere în valoare a operei sale prea repede uitate, jertfită unei mode, și care merită să fie studiată și cunoscută, cu atît mai mult cu cît realismul lui Henția și interesul său pentru om îl pot desemna ca pe un precursor.

Un pictor pînă de curînd destul de puțin cunoscut este craioveanul ALEXANDRU ELLIESCU. Opera lui, atîta cît este știută astăzi ca aparținîndu-i, îl îndreptățește, însă, să fie pomenit printre pictorii din a doua jumătate a secolului XIX, chiar dacă în epocă rolul său este mai degrabă minor.

Născut după 1850, este prieten cu Alexandru Chladek, cel de al doilea pictor din familia Chladek, și profită, împreună cu acesta, de învățăturile bătrînului Anton, retras la bătrînețe în Mahalaua Cărămidarilor din București, unde s-a stins în 1882. Elliescu este așadar un artist produs de învățămîntul particular, ce continua să se practice la noi și după înființarea Academiei de Arte Frumoase. Totuși, prezența unor instituții destinate învățămîntului artistic pe teritoriul nostru sporise putințele de instruire, chiar și nesistematică, a artiștilor români. Lucrările rămase de la Elliescu dovedesc că el nu s-a mărginit la ceea ce-i putea da bătrînul meșter, ci că a căutat să-și corecteze stilul de a picta, după modele academice. Legat printr-o prietenie durabilă de fiul lui Chladek, Elliescu întreține corespondență cu acesta chiar și atunci cînd, probabil bolnav de piept, în vara anului 1878, se găsea în Elveția, pentru a se îngriji. În localitatea Bienne unde „aerul este cît se poate de bun" pentru boala sa, Elliescu se întreține pictînd. Execută portrete pentru gazdele sale, care îl recomandă și altora. „..,. au rămas încîntați proprietarii și am încă comande pentru a lucra toată iarna, ba încă pretind să rămîn aici pentru cîteva luni".*

Mediul elvețian provincial, în care un pictor ca Elliescu putea încînta amatorii de portrete, departe de a fi fost în stare să-i ofere artistului modelul unei picturi de nivel superior, era, ca și pe vremea lui Rosenthal, mai curînd un teren virgin. De călătoria sa în Elveția, Elliescu n-a avut, deci, cum profita ca artist, decît oprindu-se în drum, la Viena sau în altă capitală în care să fi putut vedea muzee.

Totuși, un portret de femeie în vîrstă, azi la Galeria Națională, datat 1878 a fost cu siguranță executat în Elveția, și el se remarcă prin însușiri

---

* Scrisoare lui Elliescu din 30 august 1878 către Alexandru Chladek, comunicată de d-na Maria Teodorescu, fiica acestuia din urmă, profesorului G. Oprescu. Cf. și *Ist. pict. rom. in sec. XIX*, ed. I, p. 50.

rare nu numai în cariera acestui modest artist, dar în toată arta contemporană română, fără a excepta chiar pe Aman.

Peste trei ani, în 1881, lucrînd portretul generalului Carp și soției sale, azi în colecția Academiei României, Elliescu nu dovedește însă o îndemînare deosebită. Abia în 1885, executînd portretul generalului Carol Davilla,* Elliescu dovedește o abilitate tehnică vrednică de oricare dintre contemporanii săi trecuți prin Academie. Figura este bine construită și foarte asemănătoare, suprafața epidermei urmărită minuțios, sub lumina venită din stînga tabloului, ce-i cade pe obrazul drept, lăsîndu-i partea stîngă a feței în umbră și prilejuind reflexe pe fruntea înaltă, ca și pe fireturile gulerului și epoleților de fir și pe panglicile decorațiilor ale căror cruci și medalii sînt lucrate cu atenție de miniaturist.

Un portret tratat larg, cu multă vervă, dar de mici dimensiuni, este cel al prietenului său Alexandru Chladek, aflat în colecția Acad. Prof.Dr. Ionescu Mihăiești. Elliescu ne rezervă și surprize. La Muzeul regional al Olteniei din Craiova, care posedă mai multe opere de acest artist, se găsește un mic tablou cu o temă curioasă: *Pui de găină*. Mica pînză (I: 0,273 × L: 0,325 m., semnat jos stînga zgîriat în pastă: Elliescu), înfățișează, printre ierburi și spice, în jurul unui ghiveci plesnit, plin cu pămînt, pe care stă ca pe un soclu un pui negru, șapte sau opt alți pui, jinduind să se urce la aceeași fantastică înălțime. Artistul, care desenează destul de aproximativ de data aceasta, s-a complăcut să urmărească reflexele luminii pe puful galben al micilor vietăți, ale căror atitudini diverse, mărturisind feluri diverse de-a reacționa, sînt aproape infantile. Tabloul pare pictat pentru un copil, și are, poate, la bază vreo ilustrație de Paști. Îl semnalăm doar ca pe o curiozi-

---

* Bust, trei sferturi dreapta, ulei pe pînză, 0,668× 0,550 m., semnat mijloc dreapta cu roșu: Elliescu 1885, aflat la Galeria Națională inv. nr. 1579 provenit din colecția Eforiei Spitalelor Civile.

tate. Este de remarcat că și Chladek, uneori, atacă asemenea subiecte. N-ar fi imposibil ca sugestia pentru o asemenea operă să fi venit de la profesorul însuși, sau chiar mica pînză dinainte să fie o copie după un tablou al acestuia. Seria de tablouri care ni-l face prețios pe Elliescu este aceea reprezentînd pe Matei Millo în diferite roluri. Asemeni atîtor alți tovarăși boemi din epocă, Elliescu a fost o vreme actor, întovărășind, la 1870, pe Matei Millo cu trupa sa, într-un turneu prin Ardeal* și probabil și în alte turnee de mai tîrziu. Cele mai multe se află la Muzeul regional al Olteniei din Craiova. Singurul datat este micul ulei pe pînză** înfățișînd pe *Matei Millo în rolul lui Barbu Lăutarul*, din față, în întregime, în picioare, cîntînd din cobză și din gură, în pitorescul său anteriu roșu, încins cu brîu de cașmir galben cu verde și cu mantie neagră pe umeri. Sub fesul roșu cu ciucuri albaștri, sprîncenele lui stufoase, albe ca și mustățile, dau bătrînului lăutar o majestate la care contribuie și poza sa foarte plastică. Este cel mai mare ca dimensiuni din serie, și faptul că e datat din 1889 ne poate face să credem că ar fi o reluare. Este drept că nici Coana Chirița, nici Herșcu Boccegiul, nici Paraponisitul, nici Covrigarul sau Circiumarul din *Lipitorile Statului****, semnate toate fără să fie datate, nu sînt cu mult superioare ca desene, deși coloristic ele dovedesc foarte mult simț cromatic și o tratare destul de modernă a pastei. Pictorul, fie că le-a lucrat în timpul turneului cu Matei Millo, fie că le-a executat mai tîrziu, după schițe sau din memorie, introduce în pictura românească, oricît de timid și de puțin strălucit ar face-o, un nou gen: portretele de teatru, care nu începuseră să se practice la noi încă, în această epocă. Dacă micile

---

* Cf. Ioan Breazu: *Matei Millo în Transilvania și Banat*, publicat în volumul omagial „Fraților Alex. și Ion Lapedatu", Buc. 1936

** 0,420 × 0,245 m., semnat jos dreapta cu roșu: A. Elliescu 89.

*** Uleiuri pe pînză înalte de circa 0,370 m. și late în jurul 0,200 m.

lui pînze au oarecare haz naiv și ne sînt plăcute astăzi, pentru contemporani ele n-au însemnat însă mare lucru. Artistul a murit, destul de necunoscut, în anul 1889, anul din care datează *Barbu Lăutarul*.

Un pictor care, lăsîndu-și patria, a venit să se stabilească în țara noastră, în a doua jumătate a secolului trecut, asemeni lui Trenk și celorlalți artiști străini care au trăit și lucrat la noi, este FIDELIS WALCH. Născut în 1830 la Imst, în Tirol, este deci un austriac, din pitoreasca regiune alpină. Studiile și le-a făcut la München, cu Wilhelm von Kaulbach*, ceea ce i-a conferit o știință a desenului destul de solidă, cu ajutorul căreia, ca mulți alții, Walch s-a crezut în măsură să-și formeze o clientelă în rîndurile claselor avute din Principate. Venit la noi, probabil, prin anii imediat anteriori Unirii, de cînd își datează primele opere ce-i cunoaștem, Fidelis Walch participă încă la prima expoziție a artiștilor în viață, în 1865. Era deci, la acea dată, acceptat de publicul artistic și de autoritățile de resort. Cel mai vechi tablou al său aflat la noi în țară, din cîte se cunosc pînă astăzi, este portretul Elizei Carpentier, executat după natură, datat 1856, fost în colecția Muzeului Simu, (inv. Nr. 2075) căruia, cinci decenii mai tîrziu, după 1900, pictorul i-a executat un „pendant", portretul lui Albert Carpentier, după o fotografie.**

În „Explicațiunea operilor ... artiștilor în viață expuse în 1865", de care am mai pomenit, pictorul nostru figurează, sub numele de Valch (Fidelis) — cu indicația că este născut în Tirol și că a studiat la Academia din München —, cu un „portret de studiu", apreciat laudativ de presa epocii.

Astfel, în „La Voix de la Roumanie" din 1 iunie 1865, la rubrica „Beaux-Arts", cel care semnează Ange Pechmeja consideră această operă

---

* Cf. *Allgemeines Künstlerlexikon*, U. Theime și E. Becker, vol. VI.

** Bust, ulei pe pînză, 0,720 × 0,580 m., inventar Muzeul Simu Nr. 2074.

„de un foarte bun desen, de o culoare justă, poate nițel cam rece, de o factură excelentă, indicînd un talent exercitat“, iar în „Opiniunea Națională“, cronica pomenește portretul trimis de Walch, între două portrete de Aman, specificînd că este „lucrat de aseminea cu multa finețe“.

Walch a primit comenzi oficiale în jurul acestui an. Așa este portretul în picioare, în mărime naturală, al *Theodorei Cantacuzino*, executat în 1867 sau 1869 (lectură dificilă) pentru spitalul Colțea, unde a rămas pînă în 1950, de unde a fost adus de curînd la Galeria Națională. Este o încercare de a împăca monumentalitatea portretelor de ctitori, din pictura veche murală de tradiție bisericească și de stil bizantin, deocrativ, cu picturalitatea artei de șevalet, fără ca măreția primelor să dispară și fără să se sacrifice realitatea concretă a imaginii, realist văzută, în toată strălucitoare plenitudine vitală a tinerei femei înveșmînată ca o domniță, în mătăsuri lucitoare și hermină.

Comparînd acest portret cu portretele ctitorilor din biserica Colței, executate de Aman, sau cu acelea similare datorate lui Grigorescu, trebuie să-i recunoaștem lui Walch meritul de a rezista cu cinste apropierii acestuia, capabilă să strivească opera oricărui artist care s-ar încumeta să-și alăture producția celei a marilor maeștri citați. Walch apare mai mult decît onorabil, și nu i se pot face obiecții nici în ceea ce privește compoziția, nici în ceea ce privește desenul sau eclerajul. Persistă însă, ca și în impresia cronicarului de la 1865, răceala culorii, consecință a unei neparticipări afective la viața obiectului, a unei detașări profesionale de model, a atitudinii rigide a artistului față de opera considerată rod al datoriei și nu al dragostei, sau, mai simplu, a lipsei de simț cromatic. Nu numai în marele portret al Theodorei Cantacuzino, unde putem presupune că amintirea portretelor murale a transmis imaginii oarecare rigidate, dar chiar și în simplele busturi de dimensiuni obișnuite, executate de Walch în lumea bucureșteană, răceala aceasta

a atitudinii — corecte dar lipsite de viață — este vizibilă.

Muzeul Saint-Georges poseda două portrete de femei de acest artist, astăzi în depozitul Galeriei Naționale: Calipso Agaridi, soacra pictorului Constantin Pascaly, femeie între două vîrste, brună, tip elin, pieptănată clasic, cu cărare la mijloc și părul strîns, în rochie neagră cu nasturi de metal,* și o tînără femeie din familia Orghidan,** bust, trei sferturi dreapta, îmbrăcată în mătase albastră cu flori în părul brun, o creangă de trandafiri naturali atîrnîndu-i pe umărul drept. Excesul de bijuterii cu care se acoperă modelul — pandantiv, broșă, lanț de aur cu ceas și lorgnon, inel — este în schimb redat cu vădită plăcere de artist, ca și reflexele rochiei, impecabil redate.

La Muzeul regional al Olteniei din Craiova se găsesc, de asemenea, două portrete de Walch. Unul reprezentînd o femeie din familia Opran, brună, îmbrăcată într-o rochie albastră de tafta cu garnituri negre, avînd drept caracteristică aceeași tendință în a reda reflexele luminii pe multiplele pliuri ale rochiei sau pe metalul veșnicului lanț de aur lung, cu ceas. Răceala corectă a excelent-pictatului tablou este, poate, o marcă de deferență a pictorului față de model, dar este, desigur, o deficiență a structurii sale artistice. Portretul de bărbat ce îi face „pendant" este, în schimb, de o sobrietate care-l prinde de minune și poate rivaliza cu cele mai bune portrete bărbătești ale lui Aman, fără să indice prin nimic verva maestrului, ci doar o foarte înzestrată natură de artist — artizan, lipsit de ambiția succesului ușor și considerînd arta ca o datorie gravă a cărei împlinire incumbă responsabilități. Fidelis Walch a slujit în învățămînt, ca profesor de desen la liceul Sfîntul Gheorghe din București, unde

---

* Ulei pe pînză, 0,950 × 0,770, nesemnat, jumătate corp, văzută din 3/4 stînga, fond brun, lumina din față, mîna dreaptă prost pictată ține un trandafir roz în poală. Inv. Nr. 2353.

** Ulei pe pînză, 0,740 × 0,625 m., semnat, datat dreapta jos cu roșu: Walch 1871, Inv. Nr. 2348.

și-a propagat cu aceeași conștiinciozitate meșteșugul, printre tinerii români, între care se găsea și Theodor Pallady.

Știm că și elevii școlii de medicină condusă de Al. Davilla luau lecții de desen anatomic cu Walch sau cu Henția, protejatul generalului-medic. A murit la 1915, la București, fără să-și fi păstrat pînă la sfîrșitul vieții aceeași faimă de artist apreciat, pe care și-o cîștigase în primii ani după apariția sa în public, la noi. Utilizat uneori și de curtea regală, Walch ne-a lăsat desene convenționale ca acelea de la Galeria Națională, în cretă albă și cărbune, reprezentînd pe Carol I și Elisabeta, în costum de gală, pe un vîrf de munte.

Opera lui Walch este, atîta cîtă o știm azi, inferioară pregătirii sale.

Tot un pictor care a beneficiat în tinerețe de lecțiile lui Walch este și *G. D. MIREA*. S-a născut la 16 aprilie 1852 în orașul Cîmpulung Muscel, patria lui Negulici și locul de naștere al lui Aman, ca al doilea copil al preotului Dimitrie I. Mirea, mai tîrziu protopop al orașului. Era, prin mamă, nepotul condicarului Pandelescu, cunoscut pentru arta cu care împodobea manuscrisele. Încă de pe băncile școlii elementare, micul George își manifesta talentul pentru desen, una din compozițiile sale de copil, *Bătălia pompierilor din Dealul Spirii*, plăcînd atît de mult Arhimandritului Ioanichie Evantie de la Mînăstirea Negru-Vodă unde locuia și slujea tatăl pictorului, încît se spune că acesta i-o cumpără pentru a o păstra.* Cum nu exista gimnaziu în Cîmpulung, la vîrsta de 12 ani Mirea se înscrie la colegiul Sf. Sava din București, unde profesorul său de desen este Constantin Stăncescu, care-l încurajează, bănuindu-i talentul. Cu toată atracția sa pentru artă, probabil sub înrîurirea familiei care dorește să-i

* Cf. Nicolae Pătrașcu, *Icoane de lumină*, vol. II.

asigure o carieră lucrativă, neavînd încredere în posibilitățile ce se ofereau pe atunci pictorilor, Mirea se înscrie, după terminarea studiilor liceale, la Școala de Medicină condusă de doctorul Carol Davilla. Acest animator, pătruns de concepții sănătoase în ceea ce privește studiul disciplinelor necesare unui medic, impunea elevilor săi, așa cum făcuse și la Azilul „Elena Doamna", să ia lecții de desen anatomic, pentru care recomandă pe Sava Henția și pe Fidelis Walch. Așa se face că, deși decis să devină medic, Mirea se întîlnește din nou cu arta, sporind, în felul acesta, conflictul său interior. În 1870, la vîrsta de 18 ani, el se hotărăște să dea ascultare cu orice risc vocației artistice și părăsește medicina, înscriindu-se la Școala de Arte Frumoase din București, unde lucrează timp de patru ani cu Aman, Tattarescu și Stăncescu, protectorul său din liceu, cîștigînd în 1874, la expoziția de fine de an a Școlii, o medalie de argint. La 1875, Mirea realizează prima sa compoziție, *Prima familie de oameni*, reținută pentru colecția școlii și dispărută în incendiul de la 1885. Această compoziție, realizată pe temă dată, pentru concursul publicat de Școala de Arte Frumoase în vederea trimiterii unui bursier în străinătate, la 11 septembrie 1875 obține premiul și George Demetrescu Mirea (numit așa după obiceiul timpului de a se transforma prenumele patern în nume patronimic) este recomandat ca bursier pentru străinătate, așa cum reiese din procesul verbal al juriului*. Cu toate acestea, timp de trei ani, Mirea nu izbutește să obțină bursa, cu toate intervențiile sale. Izbucnind războiul pentru neatîrnare, tînărul pictor are deosebita cinste de a se vedea invitat să însoțească în campanie, atașat pe lîngă Cartierul General al Armatei, trupele române în Bulgaria, alături de bătrînul Szathmari, de Sava Henția și Nicolae Grigorescu, toți trei pictori cu reputație bine

---

* Cf. Dosarului Ministerului Instrucțiunii nr. 1130/1870 și urm. citat de Teodora Voinescu în „Analecta", vol. III, 1946, p. 28.

stabilită. Muzeul Militar din București, ca și Cabinetul de Arte Grafice al Muzeului de artă al României, posedă carnete de schițe de-ale lui Mirea, conținînd impresiile sale din război.* Vederi, scene de interior din adăposturi și infirmerii, tabere, acțiuni militare, alternează în carnetul lui Mirea, portretistul de mai tîrziu. Grigorescu aprecia, pe cît se spune, spontaneitatea și verva tînărului.** El este acela care, imediat dpuă război, consultat de scriitorul Ioan Ghica asupra alegerii unui tînăr pictor care să dea lecții cuiva din familia sa, îl recomandă pe Mirea. Bunăvoința lui Ioan Ghica pe care recomandația lui Grigorescu și meritele de pedagog ale tînărului pictor i-au atras-o, va avea urmări incalculabile pentru cariera pictorului. Cu trecerea de care se bucura fostul bey de Samos, nu i-a fost greu să obțină de la Ministrul Instrucțiunii de pe atunci, Gheorghe Chițu, rezolvarea problemei bursei cîștigate de Mirea cu trei ani înainte, așa că în toamna anului 1878 pictorul este în Franța, împreună cu sculptorul Ioan Georgescu, proaspăt bursier și acesta.

Timpul de studii la Paris este o epocă fericită pentru Mirea. Petrece în capitala Franței șase ani, fără să i se mai tăgăduiască, poate datorită înaltei protecții de care se bucura, dreptul la stipendiu, ca unora dintre ceilalți bursieri de care ne-am ocupat. Se încrie mai întîi la Școala de Arte Frumoase unde lucrează în atelierul lui H. Lehmann[1], bun elev al lui Ingres, portretist și decorator cu mare reptuație, de la care Mirea va deprinde convingerea că desenul este temelia

---

* Unele dintre aceste schițe au fost reproduse în „Buletinul Muzeului Militar Național", An II, Nr. 3—4; *In bivuac*, *O ambulanță*, *Calafat 1877*, iată cîteva din titlurile lor.

** Amănuntele acestea, parte datorate amintirilor familiei lui Mirea, sînt extrase din monografia semnată de George Dragomirescu și Ion Frunzetti, închinată lui Mirea în 1940 și publicată de Academia Română.

1. *Karl-Ernst-Rodolphe-Heinrich-Salem Lehmann* (1814—1882), pictor de compoziții istorice și portrete, apărător al tradiției academiste, numit, în 1875, profesor la Școala de arte frumoase din Paris. (n.r.)

picturii. În atelierul acestuia, unde n-a stat, de altfel, decît un singur an, Mirea a realizat unul din tablourile cele mai reușite din cariera sa, *Bacantă în repaos*, aflată astăzi în depozitele Galeriei Naționale. Amintind de marii flamanzi ai secolului XVII, în special *Jordaens*, bacanta este unul din nudurile cele mai reușite din cîte s-au pictat la noi. Carnația strălucită a femeii ce se odihnește pe o piele de leopard, într-o pajiște înflorită, cu capul pe genuchii de țap ai unui faun, al cărui bust bronzat contrastează cu albul trandafiriu, cu efecte de sidef, al corpului femeiesc, respiră o senzualitate păgînă, o voluptate calmă, într-un moment de temporală potolire a frenezieі orgiastice, de care trupul impecabil pare înfrînt numai trecător. Cîntecul dionisiac, insinuant, al faunului încoronat cu iederă, nu va întîrzia să o deștepte pentru un nou delir. În proporțiile tipului de femeie ce i-a servit drept model pentru acest splendind nud, ca și în felul de tratare, se poate recunoaște influența mediului artistic de veche tradiție, în care Mirea s-a adaptat perfect dintru început. Contactul cu arta mare a excitat ambițiile tînărului artist, care debutează, astfel, cu o operă pe care alți pictori de la noi s-ar fi putut socoti fericiți să o realizeze în plină maturitate. Opera depășește, însă, spiritul de decorator „satelit al lui Ingres", cum am fi dispuși să considerăm pe Lehmann. Ca și alții, Mirea ajunge curînd să se convingă de insuficiența și convenționalismul artei practicate în jurul lui 1880 la Academia de Arte Frumoase din Paris. El părăsește această școală, căutînd să profite de ceea ce-i putea da Parisul ca lecție artistică, fără să suporte constrîngerea academică. Muzeele nu-i pot fi însă de-ajuns. Simte nevoia unui maestru și nu se poate spune că nimerește mai fericit intrînd în atelierul lui Carolus Duran, portretist reputat al marii burghezii pariziene. Snob, Charles Duran, care-și latinizase numele, în chipul artificios în care am văzut că-și zicea, nu este mai puțin monden și factice în fastidioasele sale portrete de mari dimensiuni, executate cu temperament și mult

brio, care puteau lua ochii unui începător, dar care ne-am fi așteptat să nu înșele pe un pictor ce se dovedise matur, ca Mirea. Este probabil, însă, că virtuozitatea și siguranța de sine a maestrului adulat de publicul celei de a treia Republici, au făcut mai puțină impresie *pictorului* Mirea, decît *omului*, dornic de succese răsunătoare, care caută cheia lor la cel ce o deținea. De altfel, marele portretist american John Sargent se găsea și el printre elevii lui Duran, coleg cu compatriotul nostru. În atelierul acestui pictor de mare succes ia Mirea contact cu publicul francez, care începe să-l cunoască și să-l aprecieze. În 1880 expune la Salonul Oficial din Paris un portret de femeie, Lelia Trandafir-Djuvara, în 1881 un portret de copil, minunatul cap încadrat de bucle blonde al micului Maurice Lecors, astăzi în posesia pictorului Isachie, pînză a cărei schiță în ulei pe lemn, de mici dimensiuni, se găsește la Galeria Națională provenind de la Muzeul Toma Stelian. În 1882, anul cînd își execută frumosul autoportret velázquezian, expune la Salon portete de femei din înalta societate franceză, doamna de Chabail și contesa de Chèvremont, ceea ce dovedește că pictorul își ajunsese țelul de a se face cunoscut ca portretist al societății „bune“, adică al marii burghezii din capitala Franței. Ambițiile sale țintеau, însă, deopotrivă spre marea compoziție cu personaje în mărime naturală, după modelul vastelor pînze ale decoratorilor celui de al doilea imperiu francez, un Baudry[1], ale cărui decorații de la Opera Mare din Paris sau Primăriei din același oraș, Mirea le admiră cu deosebire. El realizează, urmărindu-și proiectul de a se face cunoscut și ca decorator și autor de compoziții vaste, dramatica scenă al cărei subiect ispitise și pe Aman, *Mihai Viteazul privind capul lui Andrei Bathory*, expusă la Salonul Oficial din Paris de la 1882, în al cărei catalog este reprodus pasajul din „Istoria Romă-

1. *Paul Baudry* (1828—1886), pictor considerat una din gloriile școlii franceze a secolului XIX. (n.r.)

nilor supt Mihai Vodă Viteazul“ al Bălcescu, ce inspirase pe pictor. De dimensiuni excepționale, circa 20 metri patrați, această compoziție, astăzi pierdută prin incendiul care a distrus multe opere la Muzeul Militar din București înfățișează spre deosebire de pînza lui Aman, în care scena se petrece în pridvorul unui palat printre coloanele căruia se străvede peisajul, — o cameră întunecoasă din palatul domnesc, unde Mihai, pe tron, are alături, în picioare, pe doamna Stanca și pe fiul lor, Pătrașcu Vodă. Compoziția, după reproducerile rămase, suferind de ceea ce se numește „goluri“ — mari suprafețe moarte în care culoarea uniform așternută a încetat să vibreze —, a avut succes atît la Paris cît și în țară. Ea demonstrează pentru noi încotro tindeau aspirațiile acestui pictor care continuă să fie, cît stă la Paris, pentru marele public, un portretist bine cotat.

La Salonul din 1883, Mirea se prezintă cu două portrete, o *Femeie în albastru* cu nume francez și o *Femeie în negru*, care este Sașa Odobescu, faimoasa frumusețe bucureșteană, soția marelui scriitor. Vacanța anului 1883 și-o utilizează pentru a reîmprospăta contactul său cu publicul amator de artă din București, unde n-avea să se întoarcă definitiv decît peste un an. *Mihai Viteazul privind capul lui Bathory* este expus în pavilionul de lîngă biserica Stavropoleos și admirat fără rezerve de publicul și critica bucureșteană.

Reîntors la Paris, Mirea lucrează un *Iov*, cumpărat de un amator din țară, Elie Bercovits, apoi se dedă cu totul unei compoziții mari, de circa 35 metri pătrați, pe care-o pregătește pentru Salonul din 1884. Este vorba de *Vîrful cu dor*, tablou ilustrînd o legendă, după care piscul denumit așa ar fi fost cîndva teatrul unei drame suprafirești, ai cărei actori, un păstor adolescent și zînele văzduhului ce-l ispiteau plutind în aer printre nori, apar în opera lui Mirea. O replică de mici dimensiuni a acestui tablou, pierdut în 1917, odată cu evacuarea Pinacotecii din București, a rămas în colecția Dr. Alexandru Mirea,

nepotul pictorului.* Cum originalul din colecția Cantacuzino-Nababul e pierdut, este greu să ne dăm seama dacă impresia de factice și convențional stăruie și în el. Critica franceză din epocă se arată elogioasă. Un critic cu autoritate ca Henry Houssaye iscălește în numărul din iunie 1884 al publicației „Revue des deux Mondes", rînduri entuziaste despre opera lui Mirea care, după el, a reușit să exprime poezia legendei, printr-o „colorație ușoară și frumoasă" unde „totul e ținut, așa cum se cuvenea, între vis și realitate".

O altă replică de mărimea originalului, a putut fi văzută de noi în 1939, în colecția Domnului Sigmund Birman,** facilitînd, astfel, studiul uneia din operele pe care pictorul le considera capitale pentru cariera sa. Este însă puțin probabil că doar micilor diferențe de compoziție, din varianta Birman, sau schimbării dimensiunilor din schița de ulei, văzută la Dr. I. Mirea, li se poate datora impresia, presistentă azi, că pictorul n-a izbutit să-și realizeze intenția. În orice caz, reușită sau nu, opera a făcut impresie asupra contemporanilor, punîndu-le sub ochi, timp de mai multe luni în cursul întregii veri a anului 1884, exemplul unui gen puțin practicat pînă atunci în pictura românească. Deși artistul concepuse această compoziție convins că ea închide sensuri poetice mai adînci și că este profund expresivă, asemeni marilor compoziții văzute în Franța care-i serviseră drept model, *Vîrful cu dor* își datorește succesul în primul rînd funcției sale decorative. Oricare dintre vizitatorii sălii de la Stavropoleos sau a casei-atelier a primăriei orașului, din Str. Sf. Ionică, unde pînza fusese în continuare expusă, își poate da seama de capacitatea deosebită a lui Mirea de a decora pereții unei locuințe bogate și cu pretenții. Gustul pentru asemenea decorații aservite

---

* Reprodus în planșa IV în monografia Dragomirescu și Frunzetti

** Cf. G. Dragomirescu și Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 13

arhitecturii se întețește în rîndurile marii burgheziii și ale moșierimii din țara noastră, la sfîrșitul secolului trecut. Știm că și Sava Henția executase panouri decorative în locuințe particulare, cînd i se ivise prilejul. Mirea va fi însă preferatul.

După instalarea sa în casa Intim-Clubului de pe Calea Victoriei, caracterul de pictor monden al lui Mirea se accentuează, atelierul său fiind frecventat de membrii Clubului și de familiile lor, ceea ce mărește considerabil producția de portrete în opera pictorului, în primii ani după întoarcerea sa de la Paris. Faptul este vizibil și din numărul pînzelor de acest gen cu care Mirea participă la expozițiile din 1885 și 1888. Dar Intim-Clubul este în același timp și locul de întîlnire al intelectualilor și artiștilor epocii. Fostul coleg de la Paris al lui Mirea, sculptorul Ioan Georgescu, este, împreună cu arhitectul Mincu, cu scriitori ca Delavrancea și Duiliu Zamfirescu și cu publiciști ca Ionescu-Gion, printre obișnuiții Clubului și ai atelierului lui Mirea. Pictorul dispune de întreg localul Clubului atunci cînd dorește să-și expună unele dintre opere, saloanele lui fiind transformate, în tot cursul celor șapte ani cît Mirea locuiește acolo, într-o expoziție permanentă, cu intrarea limitată la membrii Clubului. Delavrancea îi aduce elogii ditirambice în presă, considerîndu-l „singurul la noi în acest gen, nu pentru că noi nu mai avem pictori, ci pentru că el nu mai are rivali“, afirmație care are un substrat de adevăr, de vreme ce singurii mari portretiști ai epocii, Aman și Grigorescu, erau, unul prea ocupat cu multiplele însărcinări oficiale și destul de îmbătrînit, celălalt mult prea absorbit de peisaj.

Relațiile profitabile pe care Mirea știe să și le facă în societatea bucureșteană îi aduce comanda decorării casei Vernescu de pe Calea Victoriei pe plafoanele și pereții căreia Mirea are prilejul să-și desfășoare arta sa de decorator pasionat. Recuzita acestor decorații executate cu multă vervă o formează repertoriul tradițional de personaje alegorice, înfățișînd [illegible] anotimpurile [illegible]

prețuite, ca arta, știința etc., pe lîngă importante panouri în care florile: trandafiri, nalbe și bujori în special, ocupă întreaga suprafață decorată.

Din această epocă datează frumoasele portrete ale membrilor familiei pictorului, aflate în Colecția Apostol Mirca. Bunicul artistului, din 1885, și cele două portrete ale părinților săi din 1887, sau portretul *Floricăi Mirea*, din același an, mărturisesc, toate, aplicație la obiect, o dragoste pentru modelul portretizat, greu de găsit de obicei în portretele comandate. Un portret reușit este și cel al lui *Alexandru Odobescu*, din colecția Academiei Române, astăzi la Galeria Națională, în care literatul și esteticianul subtil trăiește cu întreaga sa biografie spirituală. În fosta colecție Bragadiru se aflau două frumoase portrete ale soției lui Dimitrie Mirea, sculptorul, frate cu portretistul, ambele din 1886, ca și portretele doamnei Bragadiru. Un portret de bărbat din aceeași familie datat 1888 se află tot acolo. Între 1885 și 1888 trec prin fața șevaletului lui Mirea membri ai familiilor Carada, Capșa, Cerchez, Shileanu, Stoicescu, Ghica-Comănești, Guranda, Eug. Stătescu, Cantili, Carcaș Holban, Bibescu, Lahovary, Slătineanu, Lecca, nume care demonstrează cercul în care Mirea își căuta clienții. Totuși, paralel cu această activitate de portretist titrat al marii societăți, Mirea găsește timpul să picteze, pentru plăcerea sa, capete de țărăncuțe sau chiar scene idilice în genul lui Grigorescu, poate chiar sub influența acestuia. *Țărăncuța cu mielul*, fostă în colecția S. Birman este din 1885, și figura firavă a fetiței desculțe, cu catrința sumeasă și cu miinile împreunate în operația delicată a împletirii cozilor, prin frunzarele smălțate de soare în care își paște mielul, este o apariție plină de duioșie și de dragostre pentru viața simplă a țăranului român. Dacă această pînză stă neîndoielnic sub influența lui Grigorescu, există altele inspirate, de asemenea, de oameni din popor, în care Mirea este mult mai original. Așa, de pildă,

capul de țărăncuță blondă cu mărgele albastre,* aflat la Pinacoteca orașului Ploiești, capul de bulgăroaică din același an, sau capetele de marinar, unul din 1887 și unul din 1888, ca și capul de turc, fost în colecția Capșa, dovedesc că Mirea nu și-a pierdut cu totul posibilitatea de a vibra în fața unei frumuseți nefardate, semnificative pentru o categorie socială, alta decît cea a bunilor platnici.

Anul 1888, anul construirii Ateneului, îi aduce lui Mirea comanda celor cinci medalioane istorice de pe fațadă: Alexandru cel Bun, Neagoe Basarab, Vasile Lupu făcînd funcția de precursor în ale ctitoriei culturale, Figura lui Carol I, pe seama căruia este pus monumentul inițiat de Exarcu.

O altă lucrare importantă ce i se oferă în curînd este decorarea Catedralei din Constanța, a cărei comandă o obține Mirea, cu toate că Ministrul Instrucțiunii Publice de atunci înclina să o acorde lui Aman sau Grigorescu. Începută în 1888, zugrăvirea acestei biserici durează pînă în 1890. Din pictura lui Mirea n-a mai rămas astăzi mare lucru. Înnegrită și deteriorată de vreme, ea a necesitat reparații radicale, iar azi este numai o umbră a ceea ce a trebuit să fie în trecut. Mirea n-avea o bună rețetă pentru pictura murală, după cum se vede, așa cum n-avea vocație nici pentru decorația religioasă. Se cunoaște scandalul pe care l-a provocat în epocă faptul că pictorul s-a slujit de persoane alese din anturajul său imediat drept modele pentru sfinții și sfintele reprezentate, ceea ce a stîrnit protestele Sinodului, clerul considerînd un sacrilegiu înfățișarea unei persoane reale pe un perete de biserică, drept sfînt. Pus să se pronunțe ca arbitru în această problemă, se zice că Aman ar fi fost de părere că un zugrav nu se poate dispensa de model. Episcopul Galaților, Partenie, după ce ținuse piept lui Odobescu și Ministrului Cultelor, Take Ionescu, refuză să sfințească biserica, invocînd neconformitatea stilului picturii cu

* Ulei pe pînză, 0,460 × 0,375 m., semnat sus stînga cu galben: G. D. Mirea 1887.

„gustul unei populații eminamente orientală, deprinsă de veacuri și în mod exclusiv numai cu stilul picturii bizantine".*

Acest scandal este semnificativ pentru mentalitatea autorității ecleziastice a vremii, care nu se socotea nici un moment jignită de înnoirile tradiției bizantine operate de un Tattarescu și de școala sa academică, ce înlocuise o manieră prin alta, un sistem de canoane prin altul, ajungînd tot la un convenționalism, dar care nu putea accepta o pictură unde avea motive să bănuiască, fără dreptate de altfel, un sîmbure de realism.

Într-adevăr, Mirea, departe de-a fi realist, lucrează mai curînd după modelul școlii decorative rusești a lui Vereșceaghin, spre care se îndreptase, în urma vizitei făcute cu cîțiva ani mai înainte la Moscova și Petersburg, cum știm, și Gheorghe Tattarescu. Înfățișînd personajele hieratice static, în posturi rigide, nefirești, înscrise în contururi geometrice, ocupînd suprafețe ritmate tradițional, necăutînd să creeze iluzia realității nici prin accentuarea prea violentă a volumelor, nici prin înfrîngerea perspectivei frontale din care sînt privite mai toate personajele, păstrate la aceeași depărtare de privitor, într-un plan unic, reducînd în felul acesta spațiul tridimensional la suprafața bidimensională a peretelui. Mirea era mult mai aproape de tradiție decît școala lui Tattarescu. Dacă personajele sale au volum, ele nu au mai puțin caligramă, și faptul că Mirea revine la fondul aurit imitînd mozaicul indică intențiile sale decorative. Izolarea figurilor într-un spațiu neutru, convențional, care nu e spațiul vieții de toate zilele, este un indiciu sigur că pictorul nu urmărește să facă realism. De altfel,

---

* Cf. *Biserica ortodoxă română*, Sesiunea de toamnă a Sinodului, Ședințele din 21—22 octombrie 1892, p. 15 și 28 și Șed. din 29 octombrie 1892, p. 70; de asemeni, pentru Sesiunea de primăvară, Șed. din 12 mai 1892, p. 32. Evenimentele au fost relatate din nou și comentate de N. Iorga în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice" din octombrie-decembrie 1894, p. 91, în articolul *Mai vechi apărători ai stilului monumentelor bisericești*.

împletitura dintre spațiile zugrăvite cu figuri de sfinți, arhangheli, îngeri și alte elemente ale mitologiei creștine pe de-o parte, și largile suprafețe utilizate, acoperite de motive pur ornamentale, concepute conform tradiției bizantine, este încă o dovadă că efectele căutate de artist sînt cele ale stilului decorativ. Este, deci, cu atît mai bizar să vezi, amestecate cu acest stil ornamental tradițional, chipuri care par aproape niște fotografii în culori. Pandantivele cupolelor sînt ocupate de serafimi și heruvimi, înscriși în triunghi, ale căror aripi se împletesc într-un arabesc decorativ neverosimil, înlăturînd orice idee de realitate.

Învinuirile aduse pictorului de către cler, în numele apărării stilului, trebuie, așadar, recunoscute ca nejustificate. Critica ce i s-ar fi putut aduce lui Mirea era de ordin estetic. Pictura acestei biserici este departe de-a corespunde stilistic vreunei estetici. Amestecul de realitate, dusă pînă la căutarea asemănării precise cu o persoană cunoscută din societatea epocii, cu nevoia evidentă de stilizare din alte figuri și cu intențiile decorative ale caligramelor convenționale ce delimitează personajele sau cu decorația geometrică a chenarelor constituie, în întregul lui, o operă destul de hibridă, de neorganică. Portretistul monden și decoratorul plin de brio al apartamentelor confortabile, închis în cercul de senzații al vieții de toate zilele cunoscute de la nivelul material al claselor suprapuse, se arată incapabil, în această operă, să se înalțe cu gîndul pînă la atitudinea pioasă ori extatică a credinciosului creștin, rămînînd la un rigorism formal smălțat de inconsecvențe și de întoarceri către senzualism.

Decorații mai valabile va reuși să realizeze Mirea de îndată ce va scăpa de atmosfera, nepriclnică lui, a hieratismului religios. În 1891 i se cere să decoreze cîteva panouri pentru sala de consiliu a Băncii Naționale. Succedînd după Vulcanul său, sau după un Hermes ce-i face pandant, mitologia păgînă a antichității îi convine mai degrabă. Ea permite calităților de decorator ale

artistului să se desfășoare în realizarea nudurilor bărbătești scăldate în lumină ambiguă a unui spațiu ipotetic, în care plutesc — ca un indiciu cert al moștenirii baroce sau al modelelor franceze, la care Mirea nu uită să se gîndească, amorași înaripați și galeși [illegible] fără rost în alegoria respectivă, dar prilejuind picturii imagini fragede, pline de prospețime și de duioșie, oricît de inadecvați ar fi, din punctul [illegible] ideii exprimate. Mondenitatea [illegible], la această dată, adînc în sufletul [illegible] îi [illegible] accesul [illegible] grandoarea [illegible] a nudului valorificat prin propria sa frumusețe și-i impune agrementarea cadrului în care apare o anatomie frumoasă cu elemente frivole și de gust dubios, dar nu mai puțin fermecătoare, luate în sine și nu în ansamblu, de genul acestor putti.

1891 este anul cînd cariera lui Mirea se îmbogățește cu încă un sector: rămasă vacantă prin moartea lui Aman, catedra de pictură de la Școala de Arte Frumoase din București îi revine, la început cu titlul de suplinitor, definitivîndu-se ca profesor în 1892. De aici încolo, Mirea va influența, decenii în șir, generațiile succesive de studenți ai acestei Academii. Calitatea de profesor la cea mai înaltă instituție de învățămînt din țară îi aduce, automat, și pe aceea de membru în juriile expozițiilor periodice ale artiștilor în viață. La cea din 1894, profesorul Mirea, împreună cu C. I. Stăncescu, acum coleg al său, cu sculptorul Georgescu și cu emulul acestuia, Valbudea, dar și împreună cu Luchian, triază lucrările trimise de artiști și decid asupra premiilor. Ca expozant însă, Mirea nu participă, cu toate că activitatea sa de portretist nu încetează cum reiese din lista cronologică a operelor sale.* Dacă, însă, la expo-

---

* Cf. Gh. Dragomirescu și Ion Frunzetti, monografia citată, pp. 29—36, lista operelor lui Gh. D. Mirea. Între 1891 și 1894 ni se indică portretele: *Ioan C. Brătianu*, *Didina Bianu*, *Olănescu Ascanio*, *Doamna Popescu-Athanasovici*, *Micuța Crăiunescu-Prodan*, *Credința Mirea*, *Doamna Blank*, fetița *Madeleine Blank*, *Ionel Crăiunescu*, *Doamna Grigore [illegible]*, [illegible],

ziția care are loc în mai, el e absent, Salonul Of cial din toamna lui 1894 și Expoziția artiștil în viață din 1895 sînt onorate cu cîte un portr semnat de acest artist pe care opinia publică consideră fățiș un mare maestru. Iată, de pild cum se exprimă cu această ultimă ocazie „Revist nouă" a lui Hasdeu, sub semnătura lui Ionescu Gion: „Salonul nostru, după moda Parisului, în ceput de anul trecut, poate să stea alături d expozițiunile multora din capitalele moderne al Europei ,în care artele și în deosebi pictura a îndăratul lor o sută și două și trei sute de ani La acest Salon, artiști mari, Grigorescu, profe sorul Mirea, Voinescu, toți acești artiști în con cursuri cu elevii lor, sînt hors concours. Domnu Mirea, mențiunea de la Paris, medaliat cu toat medaliile în București, e hors concours; domnu Voinescu la fel, e hors concours, domnul Grigo rescu e o personalitate sui-generis, fără rival î Țara Românească. Tabloul domnului profeso Mirea, hor concours ca profesor, e un portret Aceasta-i expozițiunea de pictură din 1895, să dorin ca la anul să mergem mai departe pe drumul încîn tător al poeziei prin culoare".*

Este semnificativ că, pentru cronicar, „artiști mari" sînt Grigorescu, profesorul Mirea și Voinescu al căror titlu de participanți hors concours î impresionează atîta, în vreme ce alții, ca marel Luchian — care, chiar dacă nu putea rivaliza c faima lui Grigorescu încă, era totuși superior lu Mirea ca să nu mai vorbim de Voinescu —, parti cipînd fără acest titlu, nu sînt nici măcar amintiți Mirea, „medaliat cu toate medaliile din țară" va obține mai tîrziu, cu un portret din aceast epocă, cel al lui *Constantin Stăncescu*, executa în 1897, medalia de aur la Expoziția din Münche

---

Dr. I. Cantacuzino, *Dora Dalles*, *Doamna Radu Văcăresci* prințul *Dimitrie Ghica*, soția artistului în costum d secolul XVIII *(marchiză)*, și cîteva panouri decorative *Primăvara*, *Amorași* etc.

* Ionescu-Gion, *Expozițiunea operelor artiștilor î viață*, *Palatul Ateneului Român*, în „Revista Nouă", 189 nr. 9.

în 1912, adăugînd astfel încă un titlu la cele care impresionau atît pe contemporani.

În 1897 Universitatea din Iași cere lui Mirea o compoziție menită să fie așezată în „hall"-ul său de onoare, pînza de mari dimensiuni trebuind să reprezinte *Inaugurarea Universității Mihăilene*. Materialul fotografic necesar i-a fost furnizat pictorului de istoricul Xenopol. Tot pe atunci și tot în același scop, i se comandă lui Mirea și o compoziție reprezentînd *Divanul ad-hoc*. Mirea este astfel întors, fără voie, de la practica aproape industrială a portretului, la marea compoziție cu subiect istoric. Pînă la sfîrșitul vieții, el va mai avea ocazia în două rînduri să revină la compoziția cu subiect istoric: atunci cînd, repetînd tema realizată de Aman cu cîteva decenii înainte, *Vlad Țepeș și solii turci*, Mirea va încerca să reactualizeze legenda pironirii turbanelor* și, în 1927, cînd va termina compoziția înaltă de peste 7 metri de la Ateneu, reprezentînd pe *Alexandru cel Bun primind însemnele de la Împăratul din Constantinopol*, compoziție pentru care începuse studiile încă din 1916 și pe care în 1931 rîvnea încă s-o repete, modificînd capul lui Alexandru cel Bun. Sistemul acesta, de a menține pe șantier decenii întregi o pînză, ne dovedește conștiința profesională a pictorului, contrazisă doar de necesitatea — devenită aproape viciu — de a cîștiga bani cu portrete expediate fără prea multe scrupule, unui public care nu cerea altceva decît imagini spectaculoase, realizate cu verva teatrală a unui maestru recunoscut, a cărei semnătură garanta în ochii societății timpului o calitate superioară artistică, adesea iluzorie.

Mai puțin conștiincios decît în *Alexandru cel Bun* este Mirea cînd execută marea compoziție ce înfățișează *legenda lui Traian și a Dochiei*, aflată tot la Ateneu și terminată în 1927. Între timp, în 1924, pictorul obținuse Premiul Națio-

* Tabloul, [illegible] a fost [illegible] 1908 la Paris.

nal pentru pictură. Această recompensă a ac vităţii sale încoronează — la o vîrstă la ca gloriile timpuriu stabilite se prăbuşesc de obic şi la care n-au ajuns prea deseori talente vul nice, menite să se auto-distrugă, ca al lui Luchi — decenii de muncă rodnică, dusă însă în condi de confort şi securitate materială asigurată de u succes în public şi de un prestigiu constatate de lungul lungii sale cariere.

Este important pentru noi să constatăm, pa curgînd lista operelor artistului de la 1900 încoac în care portretele pentru clasa sus-pusă, oficial şi comerciale continuă să fie la fel de frecvente ca înainte de pragul secolului, că, totuşi, interesu artistului pentru figurile oamenilor din popor caracterizaţi adeseori prin categoria socială şi prin profesia căreia îi aparţin, sporeşte în ultima part a vieţii. Ţăranii şi ţărăncile pe care-i pictează ţărăncuţele şi ciobanii, — motive impuse gustul epocii de voga lui Grigorescu, alternează cu spălă toresele (pictate în 1908, foste în colecţia V. Gh Morţun), cu ţigani şi cu capete de negri, întîl niţi în călătoriile sale. Totuşi, principala producţi a acestei epoci rămîn, la fel ca în prima, portretel şi panourile decorative destinate plafoanelor şi pereţilor locuinţelor particulare, dintre care cele mai importante se găsesc la Palatul Cantacuzin de pe Calea Victoriei. *Dansul* şi *Preludiul* executate în 1904 pentru această casă, schiţele de pe plafon şi panourile cu trandafiri din 1920, destinate casei Elie Bercovits, sînt printre cele mai reuşite din cariera lui Mirea.

Un gen la care artistul a revenit prea des, dar pe care l-a încercat în special în anii săi de studiu în Franţa este peisajul. Lista operelor sale ne indică din această epocă peisaje în genul Şcolii de la Barbizon, ca *Stînci la Fontainebleau* ori *Pădure în Franţa*, deopotrivă cu vederi de oraş sau teme în care se reflectă unele aspecte feerice ale vieţii sociale, de care profită clasele bogate: *Canotaj pe Marna* ori *Stradă însorită din orăşelul Le Mans*.

Din 1914 datează un foarte grigorescian *Peisaj din Slănic*, rămas în familia artistului, care denotă

că pictorul nu părăsise cu totul acest gen, destinat orelor sale de răgaz.

Vorbind de Mirea într-un capitol care înfățișează cîteva dintre personalitățile picturii românești de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, contemporani și elevi ai lui Aman cei mai mulți, în orice caz profitînd de experiența lui, l-am încadrat, implicit, în categoria urmașilor acestui maestru. Dacă istoria vieții artistului ne duce cu mai bine de trei decenii dincolo de limitele secolului XIX, el fiind contemporan nu numai cu Grigorescu și Luchian, ci și cu urmașii acestora și chiar cu generația noastră, nu-i mai puțin adevărat că pictura pe care continuă să o practice pînă aproape de zilele noastre Mirea, departe de a aparține epocii dintre cele două războaie mondiale, rămîne, prin toate caracterele ei, pictură tipică de secol XIX. Niciuna din problemele care frămîntă artele plastice după 1900 nu ating stilul, fixat în jurul momentului 1880, pe care-l păstrează toată viața Mirea.

Totuși, pictorul acesta era departe de-a fi la curent cu arta epocii. Contactul cu arta practicată în țară în vremea sa, el l-a avut prin forța lucrurilor, ocupînd locuri de importanța celor în care-l găsim de-a lungul vieții, iar arta străinătății nu i-a putut rămîne nici ea cu totul străină după întoarcerea sa de la studii, fiindcă a călătorit și a expus destul de des în Apus, pînă la sfîrșitul vieții. Franța avusese timpul să consume, între 1880 și 1934, anul morții artistului, cîteva duzini de formule artistice, din care este cu neputință ca Mirea să nu fi cunoscut măcar unele ecouri. Totuși, menținîndu-se fidel marii tradiții portretistice scoborîtoare din venețieni și Velázquez, pe care i-o transmisese școala de mare prestigiu a virtuosului său maestru Carolus Duran, Mirea nu deviază deloc de la linia ce-și impusese, oricîte concesii a făcut portretistul român în unele din operele sale comandate de o clientelă avută, căreia căuta să-i menajeze buna părere despre sine însăși. Mirea ne-a lăsat,

totuși, zeci de portrete serios studiate și de un remarcabil meșteșug artistic care dînt, chiar dacă lăsăm la o parte incercările sale [illegible] tot neglijabile din celelalte genuri sus-pomenite, suficiente [illegible] justifice aprecierea de care s-a bucurat în partea multiplelor generații de amatori, [illegible] l-a făcut contemporan.

[illegible] acestui pictor pentru [illegible] dintre femeile [illegible] ale societății bucureștene, [illegible] judecă opera în totalitatea [illegible] spre falsificarea adevărului [illegible] acredita [illegible] în mijlocul căreia [illegible] ei. Unui public superficial [illegible] dar snob și supus modei, influențabil și lesne de sedus, era firesc să-i convină imagini de felul acelora pe care i le servea cu dezinvoltură, contra plată, acest apreciat pictor. Totuși, dacă în realizarea lor, el vădea un manierism supărător pînă în cele din urmă, abuzînd de unele formule de atelier la modă și de un brio factice, marile lui calități de pictor sînt, cum am arătat, ferite de banalizare în [illegible] lucrărilor executate pentru plăcerea sa proprie, reprezentînd fie membri ai familiei sale ori persoane apropiate sufletului artistului, fie figurile oamenilor din popor, de care exemplele [illegible] ne-au convins că nu-și amputase putințele [illegible] se apropie cu dragoste și înțelegere. Scrutînd unele fizionomii, fără interesul de a le contraface trăsăturile, fără dorința de a-și flata modelele, Mirea a reușit în multe din portretele sale, [illegible] bărbați în special, prieteni aleși [illegible] artiști, savanți, sau oameni din popor [illegible] ideal [illegible] și cinste sufletească [illegible] imagini simple, demne [illegible] realism, ale unor oameni adevărați

sînt. Este semnificativ, pentru felul în care unul dintre cei mai sensibili la artă dintre scriitorii români, Delavrancea, a reuşit să surprindă posibilităţile adînci de a reda viaţa sufletească a modelului, pe care le vădesc portretele lui Mirea. Iată care este părerea acestuia despre portretul lui *Bogdan Petriceicu Haşdeu* *. Mare admirator al lui Mirea, Delavrancea confundă imaginea cu modelul pe care viaţa i-l aducea în faţă şi în care intuiţia sa de psiholog descoperea linia unei evoluţii spirituale, insesizabilă ochiului indiferent al trecătorilor, dar surprinsă deopotrivă şi de pictor:

„În ochii Domnului Hajdeu însufleţiţi de Mirea pe pînză, în aceşti ochi vii, veseli, şireţi, scrutători, neastîmpăraţi, surprinzători, se deschid două căi adînci care duc la misterele de sub fruntea mare, boltită ca o cupolă. În aceşti ochi vezi pe Hajdeu cel de ieri, pe acela care nu-şi pierduse încă genialul său copil. Dacă n-aşi întîlni pe Hajdeu cel de azi, aşi descrie ce văd în aceşti ochi. Ar fi după mine cel mai complet elogiu ce aşi putea aduce ambilor maeştri: şi savantului şi pictorului. Aşteptaţi pe Hajdeu cel de mîine ca să puteţi înţelege cît de profund a fost Mirea cînd a făcut portretul lui Hajdeu cel de ieri".

Gradul de pătrundere psihologică a vieţii modelului, puterea pictorului de a vrăji în jurul personajului pictat o atmosferă din care să răsară luminos cel evocat, face pe Delavrancea, cel mai ascultat critic de artă de la noi, afară de Odobescu, în epocă, să exclame, în prada unui entuziasm puţin grăbit:

„Mirea e *singurul* artist care a învins pe deplin şi a cărui victorie nu se mai poate pune la îndoială".

Judecata — emisă la 1889, deci într-un moment în care Aman nu murise şi Grigorescu era în plină glorie — nu conţine nici un sîmbure de

---

* Delavrancea, *Salonul Ateneului*, în „Revista Nouă", nr. 3 din 15 martie 1889, pp. 97—99.

adevăr și e pornită dintr-un sentiment de prietenie. Mirea e un virtuos al portretului, desigur, în orele sale bune, dar Aman și Grigorescu, excluși de la victorie de judecata prea tranșantă a lui Delavrancea, nu sînt mai puțin mari ca portretiști. Ei au asupra lui Mirea, în plus, superioritatea de a fi cu mult mai sensibili la culoare. Operele lui Mirea lasă mai totdeauna impresia monocromiei. Atunci cînd pictorul face exces de culori, ele nu [illegible] întotdeauna de cel mai bun gust. Metoda [illegible] o aplică figurilor, accentuînd contrastele dintre părțile luminate și cele întunecate, nu cuprinde [illegible] generală cromatică a suprafețelor [illegible] luminate, abordare fiind obținută prin griuri și tonuri brune, adeseori greoaie. Lucrul a fost observat [illegible] de Delavrancea. În același articol despre „Salonul din [illegible]", criticul făcea următoarele reflecții pornind [illegible] portretul Henrietei Sihleanu:

„Ochii doamnei Sihleanu nu se văd albaștri și limpezi [illegible] nici fața destul de albă, ca și în portretul doamnei Mirea. De vină trebuie să fie lumina difuză [illegible] care sînt lucrate portretele, și mă face [illegible] să cred că în atelierul lui Tintoretto, mi se pare, că lumina se vedea din una sola finestra»".

Delavrancea nu pregetă să prescrie ca un corectiv, lui Mirea, dozare generoasă a spațiului de lumină, dincolo [illegible] orice material.

Independente de aceste rezerve și dezbrăcate de literatură, elogiile aduse lui Mirea de Delavrancea rămîn valabile pentru întreaga lui activitate bogat înzestrată care a fost dublată de o preocupare însuflețită de a reflecta nedeformat viața.

Cum între operele produse de artist în diverse epoci ale vieții sale, diferențele ce se pot stabili sînt aproape inexistente, Mirea rămîne caracterizat, atît în bine, cît și în rău, prin aprecierile marelui scriitor citat. Dificultatea de a-i găsi un loc în istoria picturii românești, reliefată în genere de criticii români, vine poate tocmai din faptul că Mirea persistă de-a lungul întregii sale cariere, [illegible] pentru

alți artiști doar o etapă. Într-un moment în care pictura românească se îndrepta din ce în ce mai mult către redarea aspectului obiectiv al vieții sociale, al oamenilor și al priveliștilor țării, cînd Grigorescu și Andreescu determinaseră o cotitură accentuată și de Luchian și care avea să se demonstreze decisivă în evoluția artei noastre, îndrumînd interesul amatorilor și artiștilor către lumea din afară și nu numai către realitatea psihologică, Mirea continuă să fie preocupat de viața sufletească a indivizilor izolați. Socotiți reprezentativi pentru întreaga lor categorie socială, adeseori, ei sînt înfățișați ca niște expresii ale evoluției speței umane, valabilă în sine, fără raport la societatea care i-a determinat. În timp ce pe maeștrii citați mai sus omul îi impresionează mai ales prin rolul lui în ambianța unei scene, a unui interior ori a unui peisaj, chiar dacă sînt seduși cîteodată de figura izolată, reprezentativă pentru o categorie mai largă, totuși Mirea rămîne la formula individualistă. Descins din academismul modernizat pentru uzul contemporanilor săi, Mirea este un antropolog: preocuparea lui principală este omul, descifrat direct, de la același nivel, într-un portret sau prezentat monumental, prin prisma laurilor cîștigați în viață sau prin prestigiul istoriei, în compoziții cu subiecte din legende sau din cronici. Raportul cu natura neînsuflețită se stabilește mai puțin pentru acest artist, plin de simpatie umană, decît raportul uman direct de la suflet la suflet. Sociabil, pictorul acesta se dovedește atras de tovărășia semenilor săi mai curînd decît de comunicarea cu natura.

Dacă Mirea n-ar fi exagerat această linie, făcînd din sociabilitate o profesie și din convenția de clasă o lege, profitabilă pentru situația sa materială, dar dăunătoare valorii estetice a artei sale, dacă înclinarea sa înspre scrutarea analitică a vieții lăuntrice și romantica sa tendință spre înf p-
cuiri gigantice ce pretind, pe lîngă talent, o re is-
tență fără

dorit atîta evoluția picturii românești din secolul XIX.

Redus, însă, numai la resursele sale artistice, fără să aibă și resurse morale, aservit gustului claselor platnice și lipsit de o ideologie sănătoasă care să-l îndrume, smulgîndu-l tentațiilor de cîștig pe care i le oferea societatea, Mirea este un exemplu de deviere a unui puternic talent. Rămas în urma timpului său, el pare rupt de viață, chiar dacă prin unele opere demonstrează că falsificarea sa în sensul monden nu era adîncă și că-și păstrase posibilitatea de a vibra în fața adevărului, văzut cu ochii artistului onest și nu cu ochii clasei căreia aparținea.

Mort la 12 decembrie 1934, ca director al Academiei de Arte Frumoase din București. Mirea a avut tot timpul să transmită numeroșilor săi elevi tradiția unui meșteșug solid, de înaltă ținută, ceea ce constituie, în fond, și lecția valabilă a operei sale.

CONTRIBUȚIA PICTORILOR LA PLASTICA INDEPENDENȚEI [1]

De-a lungul întregului secol al XIX-lea, pictura românească, dimpreună cu celelalte arte plastice, secondează idealurile istoriei românilor etapă cu etapă, asumîndu-și sarcini ideologice și propagandistice din ce în ce mai importante, mai complexe și mai dificile de formulat prin imagine vizuală. O dată cu intrarea lor în faza de modernizare, ca răspuns la întreaga atmosferă socială și culturală de după abolirea monopolului turcesc asupra comerțului exterior al țărilor române, artele plastice făcuseră un mare pas înainte în ceea ce privește laicizarea temelor, diversificarea genurilor și cîștigarea excelenței limbajelor și a stilurilor. De la predominanța portretistică a primei jumătăți a secolului nu se putea aștepta o încărcătură de idei superioară cerinței de a oferi privitorilor chipurile exemplare ale unor cetățeni cu deosebite merite de ordin civic, politic, administrativ sau cultural, propuși, în cadrul portretelor numeroase ce se produceau la toate nivelurile societății, drept pildă de urmat națiunii române,

1. Articol apărut, cu titlul *Plastica Independenței*, în volumul „Arta și literatura în slujba Independenței naționale", coordonatori Ion Frunzetti și George Muntean, București, 1977. Vezi, de asemenea, pentru opera pictorilor Grigorescu și Mirea, articolul *Plastica Independenței*, în „Studii și cercetări de istoria artei", tom 24, 1977, pp. 3—52. (n.r.)

în sînul căreia apăruseră asemenea figuri. De îndată ce pictorii se decid a trece la compoziția istorică, fie și cu mijloace rudimentare ori naive, uneori prea puțin adecvate unui gen atît de pretențios, sarcinile ideologice ale artelor plastice cresc; ele tind să-și asume rolul de deșteptătoare și susținătoare ale conștiinței naționale. Amintirile unui glorios trecut istoric, episoadele legendare ale istoriei naționale, continuitatea ființei poporului acestuia chinuit din antichitate, preocupă spiritele și impun graficii și picturii, practicate în cele trei țări românești, deopotrivă, un program militant de luptă pentru unitatea națională și consolidarea conștiinței de sine în fiecare membru al națiunii redeșteptate. În preajma revoluției anului 1848, în Moldova, Țara Românească și Transilvania, asemenea opere întrunesc sufragiile categoriilor celor mai diverse de public. Dublate de portretele reprezentative ale căpeteniilor revoluționare, ce circulă în litografii volante, în desene, în picturi în ulei și în acuarelă, multe din ele menite a face parte, dimpreună cu priveliștile efigiatice ale unor localități intrate în istorie, dintr-un proiectat „Album Național", ce urma să se imprime, aceste opere își intensifică apariția și frecvența în perioada luptelor pentru unificarea statală, slujind ca material de propagandă mai ales în perioada alegerilor pentru Divanele Ad-hoc. O iconografie stufoasă a Unirii Principatelor s-a constituit, astfel, din anii Revoluției pînă în jurul anului 1859, cuprinzînd deceniul anterior și anii domniei lui Alexandru Ioan Cuza. Proiectelor îndrăznețe ale guvernării acestui Principe luminist și reformelor democratice pe care el le inițiază, artiștii timpului le răspund printr-o producție menită, pe de o parte, să intensifice acțiunea propagandistică în vederea secularizării averilor mănăstirești și împărțirii pămîntului către țărani — țel ce putea fi atins mai cu seamă prin litografii, picturi și desene cu caracter peisagistic, înfățișînd ambianța satelor românești [illegible] în costumele tradiționale și în [illegible] muncilor agrare sau

păstorești, integrate mediului său [illegible]
se face ca producție plastică să [illegible]
„pitorescului“ țărănesc, [illegible] de altă parte, [illegible]
tind că întărească, prin exemple noi, [illegible]
cursul călătoriilor [illegible] din țară [illegible]
participau și unii artiști [illegible]
ției dintre români de [illegible]
comune și a [illegible] pe

Marele [illegible]
cucerirea independenței naționale [illegible] 1877 [illegible]
sește, astfel, tînăra școală [illegible]
plastică, pregătită pentru [illegible]
vine. Mijloacele artistice [illegible]
de toate vîrstele se [illegible] de perfecțio
nează. Apăruseră între timp mari personalități
artistice, care vor contribui, toate, [illegible] măsuri dife
rite, la ilustrarea cum se cuvine a acestui moment.
Cum gravura, în diversele [illegible] își făcuse
loc în presă, unii dintre acești artiști nu vor ezi-
geta să-și asume rolul de reporteri de front. Un
grup de patru plasticieni, [illegible] de Marele
Cartier General să însoțească [illegible] [illegible]
în meseria de pictor, cu acest prilej [illegible]
decisivă în istoria artei noastre. Ei sînt G.D. Mi
rea, Sava Henția, Carol Pop de Szathmari [illegible]
Nicolae Grigorescu [illegible]

GEORGE DEMETRESCU MIRE[illegible] avea 24 de
ani la izbucnirea războiului și-și așteptase pînă
atunci cu nerăbdare rezolvarea unei probleme
importante pentru cariera artistică a unui ab-
solvent al Școlii de Arte Frumoase, cum era încă
din 1874: trimiterea în străinătate, ca bursier
pentru specializare, ar fi trebuit să fie, la data
începerii ostilităților, iminentă, căci la concursu
pentru asemenea burse, din septembrie 1875
obținuse premiul. Este invitat să însoțească ar-
matele în campanie, se stabilește pe linia [illegible]

---

[1] Vezi, pentru tratarea [illegible]
ticolul „Contemporanul [illegible]
402. (n.r.)

General, alături de bătrînul Carol Popp de Szathmari, de Nicolae Grigorescu şi de Sava Henția cu care, în primul său an de studenție la Şcoala de Medicină, condusă de doctorul Carol Davilla luase lecții de desen anatomic, disciplină absolut necesară unui medic, cum se gîndise la început să devină. Poate ca această relație să-l fi semnalat generalului, care-i făcuse, într-un fel, o mare favoare, chemîndu-l, ca al patrulea, cu toate că începător, într-o echipă de artişti consacrați. Muzeul Militar din Bucureşti posedă în prezent carnetele de schițe de pe front ale lui Mirea, cu peste 40 de desene, notațiile sale directe, în creion, realizate în timpul campaniei: vederile, foarte sumare de altfel, ale localităților prin care treceau trupele, apoi scene din adăposturi, infirmieri şi ambulanțe, aspecte de tabără şi, mai rar, deşi nu lipsesc, grupuri de luptă, acțiuni militare de primă linie ori pregătirile de atac din spatele frontului alternează la Mirea cu chipurile de ostaşi şi siluetele, uneori cam prea elegante ca ținută decît s-ar fi putut cineva aştepta de la nişte ofițeri şi soldați bivuacînd sub cerul liber, ale unor militari în uniforma diverselor arme şi funcții ostăşeşti. În acestea din urmă transpare talentul de portretist al lui Mirea, dar se vădesc şi cîteva din trăsăturile caracteristice negative ale producției sale portretistice de mai tîrziu, producție de succes — e drept — cu un mare răsunet social, mai ales în cercurile mondene, dar nu întotdeauna de o mare profunzime psihologică. Deşi, în afara desenelor de factură portretistică, celelalte notații n-au de fel un caracter mult prea elaborat şi nu par tocmai operele unui mare talent, se pare că o anumită trăsătură a lor, poate tocmai spontaneitatea, i-a impus lui Grigorescu, care l-a apreciat pe tînărul său camarad de echipă de pe front, fapt care-l face să-l recomande, după încheierea campaniei, lui Ion Ghica, pentru lecții de desen pe care avea să le dea unor persoane din familia scriitorului, fost bey de Samos, om cu mare influență, prin protecția căruia Mirea îşi va rezolva în 1878 problema plecării la Paris pentru specializare, îm-

[illegible] de sculptură [illegible]
decisiv pentru formația [illegible]. Din cîte [illegible]
[illegible] pentru obținerea în [illegible]
de Sud a României [illegible] rămas pentru
acea epocă, la studiul desenului preliminar [illegible]
l-a ispitit decît o singură dată, mai tîrziu [illegible]
rea pe îndelete, în ulei, [illegible] unele din temele [illegible]
fi putut desprinde [illegible] documentație [illegible]
ani [illegible] interpretare [illegible], 1877 [illegible]
pozițiile [illegible] de artă, [illegible] peisajele [illegible] figuri relevă,
totuși, la Mirea în carnetele cu schițe din război,
o propensiune pentru desenul conceput sintetic dintru început, gîndit larg, în linii și umbre energice, construite mental cu multă disciplină, înainte de a fi fost așternute, ca și un gust deosebit pentru exprimarea mișcărilor și stazelor, în atitudini diverse și caracteristice, prin viguroase accente grafice, proprii, în genere, unui stil de desenator cu viziunea manifestă, în alb și negru a pictorului. Predilecția pentru sinteză, formulată mai tîrziu de Mirea într-o scrisoare către Theodor Aman, în care pleda pentru redarea în „linii drepte și-n umbre în planuri simple mari", face ca însușirea fundamentală a viziunii sale să fie lesne de desprins și din aceste desene din tinerețea sa, nebîntuită prea vijelios, s-ar părea, de expresia gravă a războiului, din care recepteazā numai ceea ce este spectacol exterior, anecdotic tratat, fără motivările umane profunde. Nu trebuie uitat că Mirea va fi autorul *Vîrfului cu dor* din 1884 — „gentila fantezie", cum o numea Delavrancea, care o considera una din gloriile artei române — și-și va atrage, prin toate operele sale mondene, sufragiile criticii, în epocă, drept „întîiul nostru pictor mare" și „singurul artist de noi care a învins, și a cărui victorie nu mai poate fi pusă la îndoială", cum scria același Delavrancea pe la finele secolului, exact în vremea cînd lui Grigorescu i se imputau „nonfinitul" și lipsa

* Delavrancea, *Salonul Ateneului* în „Revista nouă", nr. 3 din 15 martie 1889, pp. 97—99.

de „rendu". Asemenea inadvertențe în judec critică prea apropiată, în timp, de autorul com tat nu sînt nimic neobișnuit. Indiferent de ad varea la obiectul lor a unor asemenea formulă este limpede că prestigiul lui Mirea și rolul s în societatea românească aveau să se răsfrîn în chip pozitiv și asupra genului slujit de el, tinerețe, în chip atît de parțial: pictura istoric Faptul de a nu o fi ocolit, de a-și fi pus, într-o m sură cît de puțin spectaculoasă, talentul în sluj consemnării unui moment de răscruce din istor patriei, va fi un exemplu pentru cei ce, în dec niile următoare războiului pentru independenț cînd literatura ce glorifica eroii anilor 1877—187 va da o aură de legendă faptelor, aveau să d rească a se apropia de evenimente, și a le reco strui din imaginație, cum au făcut-o un Ștefa Luchian, cu talent, sau un Oscar Obedenaru, m mult idilic și sentimental decît adecvat.

În pofida canonului, de mai bine de nouă lu gimi de capete în trup, pe care portretistul di Mirea nu-i îngăduia reporterului de front să uite, figurile de militari desenate de tînărul ar tist au, cu toată idealizarea siluetei, relieful ș pregnanța operelor extrase dintr-o experienț umană autentică, chiar dacă nu întotdeauna l fel de profundă. *Toboșarul* de la Muzeul Milita Central, *Dorobanțul cu ranița*, sau *Roșiorul călar* suferă, într-adevăr, de această „astigmată" de formare — alungirea longitudinală, care le con feră un aer de manechine de la casele de modă — dar iată și *Sanitarul*, tot din aceeași colecție, datat olografic: „Plevna 1877", desen puternic, de un clarobscur tranșat și aproape dramatic, sesizant prin autenticitatea ținutei și expresiei personajului.

Mirea și-a început seria schițelor, așa cum reiese din desenele de la Muzeul Militar, încă de la Dunăre, întîia filă a unuia din carnete reprezentînd, desenată în tuș, o vedere datată 1877 și semnată de la Calafat, cadrul peisagistic trebuind să fie mai întîi consemnat, pentru a se putea trece apoi la *Roșiori în marș la Calafat* și *Dorobanți în*

avanposturi sau la *O gardă în fața Vidinului* (datat, Calafat, 1877), care reprezintă patrularea unui grup de ostași români cu barca pe Dunăre, sub privirea grupurilor de servanți de artilerie de pe mal, gata de intervenție în caz de nevoie. Canonadei dintre Vidin și Calafat, Mirea îi acordă atenția cuvenită, schițînd acțiunea artileriei noastre; lîngă bateriile noastre, ministrul Ioan Brătianu urmărește cu ochianul exploziile de pe malul opus. De la etapa Nicopolei sînt schițele ce ocupă paginile următoare: un *Soldat-ține-cal* și un *Repaos* (pentru adăpat calul la o fîntînă) într-un peisaj sumar. Itinerarul poate fi urmărit apoi, prin Poiana, pînă la redute. Sînt scene de tabără cu soldați care-și refac forțele epuizate de marșuri, bivuacuri cu *Corturi și copaci*, *Un post de prim ajutor*, *Un post sanitar*, *Post de Cruce Roșie*, și *Ambulanța Crucii Roșii la Poiana*, reprezentînd serviciile conduse de Generalul-medic doctor Carol Davilla, în acțiune. *Un soldat rănit*, și îndată după el scoborîrea altui rănit din căruța ambulanței, la post, apoi *Portretul doctorului Stoenescu*, *Cap de curcan*, *Cap de dorobanț*, *Soldat în tranșeu*, *Soldați în ambuscadă*, *Dorobanți în avanpost*, *Soldat culcat* și *Il dolce farniente*, studii de ofițeri, un *Grup de ofițeri la sfat*, ca să nu cităm decît o parte din teme, cele care au mai multe șanse să fie autentice ca sentiment, adică desenate sub impresia momentului.

Sintezele pe care artistul le-a încercat, în grafică, sînt viziuni generale ale cîmpului de luptă: *Tabăra armatei române* sau *Corturile unui regiment de dorobanți*, cu notații exacte, dar mai mult descriptive și reci. În unele opere, mai ales în cele care-i dau putința să-și dezvolte interesul pentru personajul uman, chipul de a concepe volumele în spațiu, tratîndu-le în tente acromatice de creion și cărbune sau conté, în planuri foarte largi, vădește o afinitate cu desenele din aceeași campanie ale maestrului mai în vîrstă, Grigorescu, care-l remarcase și și-l apropiase în decursul lunilor petrecute laolaltă. Anume lucrări, ca *Ofițer prezentîndu-se* sau cele patru figuri izolate, ana-

lizate mai sus, pot demonstra în Mirea un excelent desenator: nimic nu-l separă de clasa celor mai bune desene ale lui Grigorescu de pe front. Este dovada că și Mirea ar fi putut ajunge la compoziții, definitivate în atelier, care să dea acestei teme importanța cuvenită. Este de regretat că succesele, prea repede venite, l-au depărtat pe G.D. Mirea de un filon al talentului său, în care s-ar fi putut, desigur, ilustra, mai cu temei decît prin portretistica sa convențională sau printr-un „monumental" înțeles idilic, cum s-a întîmplat.

Experiența umană de limită a conștiinței și de încercare tensională a valențelor subconștientului, care la Grigorescu, de pildă, a produs efecte remarcabile cu atît mai mult cu cît l-au împins să se manifeste într-un chip în care, de-a lungul întregii sale cariere, nu s-a mai produs nici o manifestare de aceeași adîncime psihică, la Mirea a rămas nefructificată altfel decît prin cîteva eboșe. Destinul social al artistului l-a configurat în alt fel.

O singură dată, doisprezece ani după război, în 1889 (desigur, îmboldit de exemplul lui Grigorescu, de al cărui *Atac de la Smîrdan* se vorbea pe atunci cu pasiune, în chip contradictoriu), Mirea a încercat să-și transpună într-o compoziție în ulei, intitulată *Bătălia de la Smîrdan*, ceva din materialul adunat în caietele de schițe, dar acest tablou, expus la Muzeul Militar Central în circuitul definitiv al exponatelor, este departe de a putea sta alături de eboșele grigoresciene în ulei, numeroasele și variatele mari compoziții atît de nedreptățite de contemporani și preferința acestora pentru Mirea ni se pare neavenită. Opera „definitivă" a acestuia, exigua *Bătălia de la Smîrdan*, ni-l vădește ieșit cu totul, la distanță de peste un deceniu, din atmosfera autenticității unei experiențe umane vii și intrat în zona de preocupări a „tematicii", la care dorește să răspundă prin alinierea, doar anecdotică, literară, de ordinul subiectului, și nu printr-un efort de a face adevărată operă de pictor. Nici ca arabesc grafic, nici ca gamă cromatică și nici ca uni-

tate compoziţională, opera nu se dovedeşte a fi rezultat al unui proces psihic firesc: este un artefact, drept răspuns la o comandă, aşa cum Statul-Major al Armatei ar fi ţinut să fie şi pînza, contestată de comanditari, a lui Grigorescu.

Dacă prin documentarea de campanie a lui G.D. Mirea nu s-a ajuns, deci, la suita de opere scontate de cei ce-l afectaseră serviciului respectiv în grupul de patru pictori, nu tot acelaşi lucru se poate spune despre ceilalţi trei artişti, autori deopotrivă, fiecare în stilul său propriu, de lucrări semnificative în grafică şi în pictură totodată.

Mirea era un pictor îndrăgostit de figura izolată, mai curînd decît de ambientul ei, şi încă şi pe aceasta era tentat să o idealizeze.

Ceva mai bătrîn decît el, avînd în urmă-i o viaţă grea, de necazuri şi griji, surzit de mic şi trist, SAVA HENŢIA [1] (n. 1848) este, dimpotrivă, un exemplu de artist realist, pentru care experienţa războiului independenţei, trăită deplin, ca ataşat pe lîngă ambulanţa Marelui Cartier General al Armatei, a însemnat efectiv un prilej providenţial şi nesperat de progres artistic.

Cariera sa de pînă la 1877 fusese destul de plată, de puţin marcată de evenimente. Obligat să execute portrete convenţionale, efigii corecte şi îndeajuns de banale cîteodată, lucrate rareori cu tragere de inimă, poate chiar şi după fotografii, la cererea clientelei platnice, Sava Henţia este profund zguduit din cutumele acestui început de rutină profesională, reuşind în campania la care ia parte să readucă la suprafaţă calităţi de observaţie vie, de vioiciune a notaţiei şi de seriozitate a meşteşugului, calităţi existente în străfundurile sufletului său şi care nu aşteptau parcă decît să li se ofere prilejul de manifestare. Războiul din

---

1. Vezi şi articolul *Contemporanii şi succesorii lui Aman*, pp. 353–374. (n.r.)

1877—1878 i-l oferă din plin. Cum funcționa, din 1875, ca profesor de desen și caligrafie la Școala de pe lîngă Azilul „Elena Doamna" condus de soția doctorului Carol Davilla, Henția va atrage asupra sa interesul acestui medic-general, care avea să organizeze serviciul sanitar de-a lungul întregii campanii. Va fi deci chemat, la cererea acestuia, pe tot timpul războiului, spre a face parte din echipa de patru artiști (dimpreună cu Szathamari, Grigorescu și Mirea), atașată Cartierului General, pînă la încheierea păcii. Sava Henția este, astfel, prezent la toate fazele războiului, avînd prilejul de a desena și picta scene reale din viața ostașilor, ca și din lupta lor, scene ce constituie opere autonome unele, altele, pregătind compoziții viitoare, realuate în liniștea atelierului său după întoarcere. Muzeul din Ploiești posedă un desen în creion pe hîrtie, de Henția, înfățișînd trecerea Dunării pe podul de vase, ceea ce-l situează pe artist, de la începuturile acțiunii militare, în imediata apropiere a trupelor din prima linie. Continuată cu o serie de notații și schițe în creion și cărbune, precum și compoziții în acuarelă și ulei, înfățișînd atît iureșul bătăliilor, cît și viața de bivuacuri și tranșee, priveliști ale orașelor bulgărești trecute prin focul războiului, adeseori de un straniu pitoresc, Sava Henția va avea o contribuție de prim ordin în comentarea plastică a desfășurării evenimentelor, motiv pentru care, la sfîrșitul războiului, i se va conferi medalia artistică „Bene Merenti" clasa a II-a și i se va achiziționa, pentru colecția Domnitorului Carol, cea mai mare parte din lucrările realizate pe front, rămase apoi în colecția regală și trecute în 1941 Muzeului de artă al Republicii.

Mai puțin spontan decît Grigorescu, atît în grafica pregătitoare a picturii, cît și în tablourile finite, Henția pare adeseori lipsit de brio și de eleganță în execuție. Operele sale, cu insistențe și căințe în așternerea liniei și tușei, cu reveniri, cu adaosuri cîteodată penibile, vădesc caracterul doar mnemotehnic (intențional) al notațiilor luate pe viu, care nu caută să fie opere în sine,

ci simplu și real material documentar; dar surpriza noastră este mare, în ceea ce privește nivelul realizărilor sale artistice, de fiecare dată cînd pictorul, pe loc sau mai tîrziu, își definitivează compozițiile. Ajuns să-și rotunjească viziunea, compunînd în ulei pe pînze destul de reduse ca dimensiune, scenele istorice la care asistă, pictorul echilibrează compozițional totul, fără să-și stăvilească tendința spre redarea mișcării și avîntul mult mai vădit al execuției, înfățișîndu-ni-se din nou stăpîn pe mijloacele sale, puse la îndoială de desene. Mai elaborate, după o îndelungată triere a materialului înmagazinat, cu criterii de selecție a imaginilor ce se vădesc a fi opțiuni de ordin intelectual, mai curînd decît de gust, Henția ne oferă deosebit de coerent, și ca viziune, și ca stil, cîteva dintre cele mai importante și mai autentice opere reflectînd realitatea războiului, din cîte cunoaște pictura românească. (E drept, sînt și destule lucrări în material definitiv, care par încă exerciții.)

Muzeul Militar posedă, astfel, două pînze în ulei înfățișînd fiecare un roșior, ambele semnate și datate 1877, vădite exerciții pentru portretele de militari ce trebuiau integrate compozițiilor, ca și figurile pitorești de turci, ca, de pildă, pașnicul *Turc cu narghilea*, desenat în creion și cretă albă pe hîrtie ocră și datat „Nicopole 1877", fost în colecția Muzeului Toma Stelian, echivalentul unui ulei cu același titlu (*Turc fumînd narghilea*) din Muzeul de la Sebeș. Un caracter similar îl are majoritatea graficii lui Henția din 1877—1878. Ea consemnează scene cu titluri autografiate, ca: *Românii sosind pe malul drept al Dunării la Corabia* (Muzeul de artă al României, inv. 1389) sau *Telegraf de campanie*, datat din 1877 de la Calafat (creion pe hîrtie, Muzeul Militar Central, inv. D. 1108), ori, cum arată însemnarea autografă în creion *Românii trecînd Dunărea pe la Corabia*, *1877*, *prima trecere* (de asemenea din colecția Muzeului Militar Central, inv. D 1103). Tot la Corabia, în 1877, *Soldați români jucînd hora*, un desen care încearcă să surprindă

starea de spirit a trupelor pornite să dezrobească țara (Muzeul de artă al României, inv. 1393); Un *Repaos al ostașilor în lagărul Calafat* și un *Car cu boi la Turnu-Măgurele* (primul din Muzeul Militar Central., inv. D. IV181 și celălalt din Muzeul de artă al României, inv. 1384), vădesc preocupări de a arăta preliminariile campaniei propriu-zise în sînul armatelor române. La Cotroceni, înainte de începutul campaniei trupelor române, Henția surprinsese o scenă de tabără a trupelor rusești, într-un desen în creion, semnat și datat 1877, olografiat „Dejunul rușilor pe cîmpul de la Cotroceni", iar aspectul, ce-i reușește atît de bine, al bivuacurilor, va continua să-l intereseze atît în grafică (creionul *Lîngă lagărul de la Calafat*, Muzeul de Istorie al României), cît și pictură, prin splendida vedere în ulei al bivuacului trupelor române, aflat la Muzeul de artă din Iași (inv. 171) cît și prin cel de la Muzeul Municipiului București (inv. 528). Îl interesează pe artist, de asemenea, animalele de povară care vor ajuta transportul materialului de război, catîri și cai, văzuți cînd ca studii, de tipul celui semnat și datat Nicopole (Muzeul de artă al României, inv. 1385), intitulat *Catîr*, cînd ca scenă cu mai multe personaje zoomorfe: Creionul pe hîrtie intitulat *Din lagărul de la Calafat, un grajd de cai* (Muzeul Brukenthal — Sibiu, inv. 164/VIII) sau uleiul ultra-cunoscut sub titlul *Cai la conovăț* de la Muzeul din Brăila ori *Herghelie* (semnat și datat cu pastă roșie: S. Henția, campania din Poiana 1877), cel intitulat *Cai și corturi*, ulei pe pînză, nesemnat și nedatat de la Muzeul Municipiului București, apoi *Transportul de provizii pe front* de la Muzeul de istorie al României sînt opere ce reprezintă, toate, dovezi absolute ale marelui interes acordat de artist pînă și aspectelor celor mai puțin epice, celor mai modeste amănunte prozaice ale campaniei. Cîteodată, artistul este atent mai puțin la acțiune cît la aspectul spațiului ei ambiant. Dacă în uleiul de mici dimensiuni ce înfățișează o

Baterie de artilerie la Calafat (Muzeul de artă al României), amplasarea tunurilor şi pregătirile de luptă ale servanţilor îndărătul parapetelor împletite din nuiele este ceea ce îl interesează, alteori simpla notaţie a peisajului ce constituie teatrul luptei sau chiar a priveliştilor de tîrguri şi oraşe ruinate, de-a lungul cărora a mărşăluit odată cu trupele, este suficientă pentru artist, care găseşte resurse îndeajuns de mari de expresivitate fără adaosul acţiunii în care ar putea să se integreze personajele umane ori animale, ci doar făcînd din spaţiul războiului, fizic resimţit, ca un spaţiu al faptei, protagonistul, operei pictate ori desenate. Uneori, interesul este vădit prozaic, prevalent descriptiv, dar nu lipsit de conotaţii epice majore. Aşa stau lucrurile, de pildă, cu uleiul de la Muzeul de artă al României, inv. 1465 intitulat *Gară de mărfuri*, şi semnat cu datarea din 1877, fără precizarea cronologiei expres afirmate; opera ar putea fi luată oricînd drept un peisaj de tîrg oarecare. În fond, este oglindirea, printr-o imagine cu un caracter descriptiv şi denotativ foarte acuzat, a febrei intensei activităţi de dindărătul frontului, aspect de mobilizare a resurselor de ordin economic ale ţării. Gara este văzută dinspre magaziile de cereale, asaltate de care şi de căruţe ce transportă sacii de grîu destinaţi frontului, sporind necontenit stivele, de pe acum destul de înalte, acoperite împotriva ploii cu prelăţi multicolore, peticite, peste dominanta lor de kaki militar — ceea ce oferă un prilej de variaţii cromatice —, provizii ce-şi aşteaptă vagoanele, vizibile în partea stîngă a cadrului. Acest curios tablou, denotînd cu putere intensitatea observaţiei motivului la un pictor realist cum este Henţia, îmbină peisajul de periferie cu scena de gen, prin elementul rustic al carelor cu boi mînate de cîte un ţăran în costumul tradiţional — iţari şi cămaşă albă —, ce aduce o notă idilică în ansamblu, şi cu o scenă de muncă. Este vizibilă febrilitatea acţiunii descărcării sacilor de către muncitorii orînduiţi în piramidă, peste hărnicia cărora trece, ca un simbol al in-

tegrării într-o mare sforțare națională, potrativul sîrmelor de telegraf purtătoare de ordine și dispoziții, sîrme ce taie orizontal cerul alburiu, punînd un accent grafic în pictură. Este o dovadă de capacitate remarcabilă de invenție a motivului, selecționat dintr-o porțiune de realitate, recepționată cu sensibilitatea trează a unui pictor care îmbină, cu sentimentul peisagistic, interesul reportericesc pentru faptul caracteristic, ce dă măsura istorică a momentului.

Sumbra realitate a războiului, la Henția, apare adeseori oglindită în simplul aspect al cîte unui peisaj, cum sînt *Ruinele de pe malul Dunării* (Muzeul de artă al României, ulei pe carton), unde atenția artistului se îndreaptă mai ales spre aspectul clădirilor incendiate și distruse de bombardamente. Henția pictează peisaje în care războiul este prezent doar prin un sul de fum, aburind panta unei coline și unindu-se cu norii deasupra orizontului, pentru a ne indica faptul că priveliștea, aparent pașnică, este de fapt un teatru de luptă și că versantul colinei contemplate de artist, cu aparența unui simplu motiv de lirică peisagistică, este supus unui bombardament de artilerie ucigător. Artistul a notat mai multe asemenea contraste între priveliștea calmă și sensul pe care îl capătă ca spațiu-receptacol al acțiunii umane, și ele l-au observat multă vreme, dacă și peste un deceniu uleiuri datate 1886 sau 1887, cum este cazul cu *Caii la conovăț* vor relua teme din schițele sale în creion. Henția nu este ceea ce se cheamă „pictor de istorie“, în sensul deplin al cuvîntului. Nimic din rețetele picturii bataillliste, de factură academistă, neoclasică sau romantică, nu transpare în compozițiile sale. Cu toate acestea, unele dintre ele sînt mărturii absolute ale unor realități istorice, ce angajau deopotrivă conștiințele și constituiau imboludurile acțiunilor înfățișate, decupaje ale unui film mental, în secvențe convingătoare, care permit privitorului reconstituiri ample de mișcări sufletești colective, cu aspectul celei mai directe autenticități. Dintre scenele de bivuac, cea mai reușită

ni se pare cea aflată la Muzeul de artă din Iaşi, lucrare de mari dimensiuni (0,66 × 1,286). Bivuacul ocupă, cu corturile sale albe aliniate, planul al doilea al pînzei, înălţat de un dîmb, în faţa corturilor şi între corturi, lînă cazanele de bucătărie îngropate în mal, sub care mocnesc focuri, sau lîngă ciuberele cu apă de băut fiind distribuiţi, în atitudini foarte variate, ostaşi dedaţi îndeletnicirilor tipice de tabără. În primul plan, elemente mobilante, ca o saca desjugată, cu un grup de cai alături, văzuţi din spate, dintre care pe unul un soldat tocmai îl potcoveşte. Covorul de furgoane ce vine din dreapta e precedat de un ofiţer călărind un cal alb, ceea ce nu produce, pare-se, o prea mare mişcare în tabăra surprinsă într-un moment de mai puţină agitaţie războinică, de vreme ce într-un cort conic, cu streaşină ridicată ca o vizieră, artistul ne face să vedem ofiţeri adunaţi în jurul unei mese pe care sînt desfăşurate hărţi. Ca episod narativ, ca secvenţă de scenariu cinematografic eventual, scena este, în ansamblul ei, perfect echilibrată şi compusă cu multă ştiinţă. Ea sugerează tihnita atmosferă a răgazului provizoriu, gustat din plin de cei ce se pregătesc pentru viitoarele acţiuni, şi straniile ciuperci ale corturilor ne fac să simţim prezenţa unui relativ confort, sporit de forfota militarilor în repaus, dedaţi ocupaţiilor felurite ale momentelor de reîmprospătare a forţelor, inerente pentru cei atît de solicitaţi. Firescul atitudinilor, compunerea variată a grupurilor, minuţiozitatea cu care fiecare personaj reprezentat, oricît de distanţat de primul plan, este studiat şi încorporat în ansamblu, sînt calităţi de mare epician al imaginii vizuale şi dau întregului cîmp cuprins în tablou o veridicitate, certificată şi de notaţia de stil plain-air-ist a direcţiei şi intensităţii luminii, a stării atmosferice a momentului în care se petrece scena. Este, mai curînd, o reuşită unică în creaţia lui Sava Henţia, această foarte realistă scenă de tabără soldăţească în plină campanie, operă care, cu toată preocuparea sa de a reda aspecte de bivuac, îşi va găsi cu greu perechea. În alte for-

mule de compoziție, ca în aceea intitulată *În tabără*, de mici dimensiuni (0,300 × 0,530), din Muzeul de artă al României, Sava Henția s-a ingeniat să înfățișeze grupuri de soldați presărați printre bordeie de pămînt, pe dîmburile unui peisaj, care însă, prin insistența pictorului de a-i nota accidentele de teren, tufișurile de pe o pantă întinsă pe mai mult de două treimi din suprafața pînzei, lasă să se creadă că este vorba în primul loc de un interes peisagistic, mai curînd decît de o intenție de compoziție, căci oamenii apar ca un „stafaj", pe al doilea plan al interesului, într-un adevărat „peisaj cu figuri" tipic.

E drept că, după terminarea campaniei, reluîndu-și unele din schițele creionate la fața locului, selecționînd din ele tipuri, atitudini, mișcări, proiecții abreviate ale unor anatomii văzute în perspectivă (raccourci-uri), Henția va încerca să facă așa fel încît latura sa de pictor de istorie să fie cea pusă în valoare. Dintr-o pictură în ulei pe carton datată din 1870 (inv. 4048, Muzeul de artă al României), ca și din alte încercări, ca *Luarea Sarmisegetuzei* de la Muzeul Militar Central (inv. 22542) sau ca *Sacrificiul lui Traian la construirea podului de peste Dunăre la Drobeta* (idem, inv. 22543), se vede că genul compoziției istorice l-a tentat de timpuriu. Era firesc, deci, să se încumete a reconstitui, îndată după întoarcerea din război, cu mult mai mult patos de pictor bataillist, acțiunile eroice la care fusese martor. În 1878, întors acasă, lucrează în acuarelă tablouri ca *Trecerea trupelor române pe podul de peste Dunăre la Corabia* (acuarelă pe hîrtie, 0,960 × 1,420, Muzeul Militar Central, inv. 11232) și tot atunci execută (și datează 1879) acuarela înfățișînd o scenă din războiul pentru independență, infanteriști la atac. Să spunem însă pe nume lucrurilor; ca și în cazul *Întîlnirii* din 1877, transpunerea schiței din creion în culoare nu avantajează defel temperamentul pictorului care, dacă se complace în exactitatea notației atitudinilor, este lesne de ghicit că se vede stînjenit de tiparul compozițional și de aerul declamatoriu al acți-

unilor, pe care le doreşte aici înfăţişate cu un sentiment cît mai aproape de al genului odei sau baladei. Interesant este că Sava Henţia reuşeşte compoziţii istorice în ulei, extrase din documentaţia din timpul campaniei, nu numai în registrul grav, ci şi în acela al prozei cu tonalităţi groteşti şi ironice. Astfel, tabloul de la Muzeul de istorie al României (inv. 5796), intitulat *Transport de provizii pe front*, menţionat mai nimerit în trecut cu numele *Aprovizionarea dorobanţilor români în Bulgaria*, este o scenă de un realism trecut mult peste limitele observaţiei obiective, către o interpretare şarjată, cu efecte hazlii, învecinînd umorul uşor cu sarcasmul tragic. Foarte interesantă ca document, pînza înfăţişează în plan mediu o colină pe care coboară un şirag de dorobanţi călări pe catîri, împotmoliţi la trecerea unui podeţ prost întreţinut, pe care încăpăţînatele animale de povară, încărcate cu funii de cepe, ştiuleţi şi dovleci, păsări legate în jerbă, verze şi saci, se obstinează să nu-l treacă cu toate îndemnurile disperate ale ostaşilor. Primul plan e ocupat de această funambulescă suită animallieră, combinată cu puncte de interes natur-mortist. Aproape în centrul pînzei, văzut lateral, de profil, un măgar proptit cu copitele din faţă în bîrnele podeţului şi încărcat cu gîşte şi curci, atîrnîndu-i cu capul în jos, pe spinare, opune rezistenţă ostaşului care-l trage de urechi şi de căpăstru şi celui care-şi închipuie că-l poate clinti împingîndu-l vîrtos din spate. Pe colina din fund se văd focurile trupei. Un cîine, oprit, întors să privească scena, în primul plan stînga (personaj mobilant ca în tablourile lui Frans Snyders), şi un cal mort pe pajiştea din planul mediu, mîncat de ciori şi de alţi cîini, dau faptului de viaţă prozaic polaritatea afectivă cerută de interpretul scenei, care împleteşte astfel notaţia picarescă cu macabrul unei sugestii a iminenţei dansului morţii. Idilică într-o oarecare măsură, hazlia caravană care înşiră printre animalele de povară şi o mică turmă de capre, rechiziţionate pentru hrana trupei, duse spre sacrificare, sugerează, sub un cer senin şi

într-o lumină de vară însorită, apropierea momentului decisiv al destinelor umane, neînchipuit de învecinate soartei celorlalte vieţuitoare din tablou, preocupate, pînă una alta, de clipa prezentă şi de îndestularea nevoilor fizice, dar riscînd, de-a lungul şirului de clipe dedate acestor îndeletniciri, întîlnirea cu momentul final al existenţei. Este un document de război care denotă că artistul nu avea tot timpul mentalitatea oficială de reporter pus în slujba autorităţii militare ce şi l-a ataşat şi că umanitatea lui surprinde fondul, căptuşit cu tragic, al banalului grotesc din scenele prozaice ale unui război văzut dindărătul liniilor înaintate.

Sînt aici aspecte foarte variate ale unor încercări de pictură compoziţională şi peisagistică extrase din istoria contemporană, care fac cinste lui Sava Henţia nu numai ca pictor realist, ci şi ca ilustrator al unei eventuale literaturi memorialistice de invenţie propice ca tematică, extrasă din adevărul anilor 1877—78, deopotrivă eroici, avîntaţi, plini de elan, şi greu de suportat pentru rigorile la care supuneau populaţia şi trupele, ale anilor războiului pentru independenţă.

Animat de sentimente profund omeneşti, Sava Henţia, descendentul unei familii de ţărani săraci din Transilvania venit să-şi caute un mod de viaţă mai puţin greu la Bucureşti, unde a cunoscut, ca ucenic de fotograf, neajunsurile unei existenţe muncite şi exploatate nemilos, nu poate rămîne nesimţitor nici la unele aspecte, diferite de cele epice, ale realităţii umane trăite în vremea evenimentelor istorice la care luau parte. Reversul lor grotesc şi tragico-sarcastic nu este tot ce a descifrat artistul în experienţa trăită; alte înfăţişări ale relaţiilor de viaţă noi, întronate de realitatea războiului, îi sînt, de asemenea, revelate. Într-un tablou care poartă şi titlul de *Peisaj cu ruine din Plevna* şi *Cortul părinţilor ţărani vizitîndu-şi copiii* (Muzeul de artă din Ploieşti, o variantă) expus de Henţia la 1881, autorul abordează nu numai o temă picturală nouă pentru el — efec-

tele luministice ale unei scene cu ecleraj slab sub umbra unui cort instalat pe cîmpul de luptă printre ruine — ci și un subiect cu o semantică deosebită: înduioșătoare scenă a întîlnirii ostașilor, în tabără, cu părinții lor țărani, veniți să-i vadă pe front, cu temerea că-i văd pentru ultima oară.

O anume energie a tușei, puse liber, și unele împăstări, mai cu seamă în primele planuri și acolo unde materialul solid e analizat optic, în ruinele ce-i stîrnesc simțul pictural, al particularizării culorii în funcție de suportul ei, fac din această operă a lui Sava Henția o încercare pe care, după deceniul al 4-lea al vieții sale, va fructifica-o adeseori, într-o peisagistică realistă de mare sinceritate și de efect estetic net superior.

Astfel, războiul din 1877—78, prin forța catalizatoare de reacții psihice pozitive pe care o implică, pentru o natură artistică dotată, experiența aceasta umană limită, a contribuit la ecloziunea și coacerea unor talente care, fără acest prilej, poate, ar mai fi întîrziat pînă să-și afle un real drum al lor. Chiar și un artist care n-a putut avea un rol în campanie, cum este realistul *Mihail Ștefănescu*[1], autor, pe vremea studiilor sale de perfecționare prelungite în străinătate, și al unor compoziții ca *Voluntari din Capri*, episod din istoria contemporană, nu se poate opri să nu vibreze consonant cu pulsul întregii țări, electrizate de elanul independenței și, dacă nu pictează scenele războiului la care nu ia parte, cel puțin își oferă tablourile pentru loterii organizate în beneficiul armatei și posturilor ambulanței sanitare ce-o însoțeau. De altfel, asta se întîmpla în preajma morții artistului, ce avea să survină, pe cît se crede, înainte de 1880.*

Se știe că artistul cel mai „consacrat" al momentului, THEODOR AMAN, cel ce deținea pozițiile

[1] Viața și opera pictorului sînt tratate în articolul *Eclecticii. Contemporanii și succesorii lui Aman*, pp. 338—348 (n.r.)

* Teodora Voinescu, în „Analecta Institutului de istoria artei" nr. 3—4, 1946, pp. 16—29.

mai importante în mişcarea artistică românească a vremii (director şi profesor al Şcolii de Arte Frumoase din Bucureşti, animator al expoziţiilor şi preşedinte al juriilor), n-a putut participa, aşa cum au făcut cei patru din grupul afiliat Marelui Cartier General, direct la campanie, pentru că era suferind în aceea perioadă a vieţii sale, cum reiese din corespondenţa sa (aşa cum consemnează monograful său Radu Bogdan). Dacă fizicul nu i-a permis să însoţească trupele române pe front, sufleteşte Aman a fost alături de lungile lor marşuri, de nopţile şi zilele fierbinţi ale campaniei şi a vibrat ca un adevărat patriot la ideea eroicei lor jertfe şi lupte pentru dobîndirea neatîrnării României. Pe pictor l-au preocupat deci evenimentele istoriei, urmărite în presă şi a imaginat, desenîndu-le în peniţă, scene ca *La atac*, *Asaltul* şi altele, chipuri de soldaţi şi siluete în mişcare de călăreţi — cazaci în speţă, ruşi uneori, alteori călăraşi ori roşiori români.

Cel ce, cu mai bine de două decenii înainte, pictase *Bătălia de la Olteniţa*, azi pierdută, episod din acelaşi război ruso-turc al Crimeii, cu prilejul căruia, tînăr pe atunci, nu ezitase să se alăture, pe un vas, trupelor franceze ce aveau să fie reprezentate de el luptînd, la Sevastopol (împotriva Rusiei, ca aliate ale Turciei alături de englezi), în tablouri ca *Vînători şi zuavi în faţa Sevastopolului* şi *Zuavi mergînd spre tranşee*, — sau ca în *Bătălia de la Alma*, expusă în 1885 la Expoziţia universală din Paris, opere datorate experienţei campaniei menţionate, şi denotînd o bună dotaţie de pictor de istorie, — era firesc să fi dorit a-şi pune, de astă dată în slujba adevăratei sale patrii, în momente istorice de aşa mare importanţă ca războiul pentru independenţă, talentul. Cum boala nu-i îngăduia, el se mulţumeşte să deseneze în tuş un *Ofiţer rus călare* (semnat şi datat Aman 1877, Muzeul Aman din Bucureşti), ca şi cazacul de pe placa de gravură în acvaforte cu mai multe figuri, lucrate, probabil, în acelaşi an. Ele înfăţişează, pe lîngă alte trei chipuri, şi un *Turc şezînd*, *Asaltul* şi *La atac*, tuşuri cu peniţa din Muzeul de artă

din Craiova și sînt atribuite (de Bogdan) aceleiași perioade (dacă nu vor fi fost cumva reminiscențe din războiul Crimeii). În orice caz, *Drumul spre Plevna* este din 1877. Nu trebuie pierdut din vedere nici faptul că el a închinat evenimentului, în aceeași perioadă, după o schiță în tuș intitulată chiar de el *Bulgarii masacrați de turci* (Muzeul de artă al României, cabinetul de grafică), un ulei celebru, cu aceeași temă, aflat la Galeria Națională, lucrare de mari dimensiuni (0,778 × 1,330 m.) menită să sprijine ideea scuturării jugului otoman de către popoarele subjugate, și implicit să predispună opinia publică, în preajma evenimentelor ce aveau să ducă la război, pentru ideea justeței cauzei lui. Aceasta, pe lîngă lunga serie de opere cu subiecte inspirate din lupta românilor pentru redeșteptarea conștiinței naționale, pentru Unire și pentru apărarea ființei neamului, ce constituie miezul incandescent al operei lui Aman, aflat, de-a lungul întregii sale cariere, pe pozițiile unui patriotism militant.

Pictorul CAROL POPP DE SZATHMARI [1] care, cu prilejul nenumăratelor sale călătorii în Orient și Occident, ce-l apropie de tipul artiștilor romantici în căutare de teme exotice, se obișnuise cu formulele de grafică ilustrativă și de acuarelă rapidă stenografiată, cu arta de observație, executînd opere după scene în mișcare și priveliști fugitiv parcurse, era foarte bine pregătit pentru funcția de reporter de război, cînd, la 65 de ani a fost mobilizat împreună cu ceilalți trei pictori ce fuseseră aleși să însoțească trupele în campania din Bulgaria, subjugată de Imperiul otoman, în războiul pentru independență. În plus, pictor și fotograf oficial al Curții Domnești („Hoffmaler und Photograf Seiner Hoheit des regierenden

---

[1] Vezi articolul „Primii pictori rapsozi ai peisajului românesc. Reacțiunea împotriva academismului: 1. Carol Popp Szathmari și demonul călătoriei romantice" (n.r.)

Fürsten von Rumänien und des Prinzen von China, Talifu") cum se autonititulează cîndva, cu ocazia unei călătorii la Viena, era de neconceput să nu-şi însoţească, oricît de înaintat în vîrstă ar fi fost, suveranul, aşa încît, artist format, în deplină maturitate a talentului său, operele prin care Szathmari contribuie la cunoaşterea şi propagarea faptelor de arme ale românilor în acest război pentru cucerirea dreptului de a fi o naţiune liberă, sînt vrednice de toată atenţia. O bună parte din desenele pe care le va elabora de-a lungul întregii campanii sînt destinate a fi temeiurile unor gravuri, cu scopul publicării în presă. Mai multe ziare străine de primă importanţă, printre care „Illustrated London News" din capitala Marii Britanii şi „Illustrierte Zeitung" din Germania, se adresează lui Szathmari pentru a obţine vederi de localităţi şi scene autentice de pe cîmpul de luptă, şi ilustraţiile, gravate în lemn, sînt cunoscute de Nicolae Iorga care le pomeneşte în „Almanahul Graficei Române" din 1929, în articolul *Războiul din 1877-78 în ilustraţii.*

Cu prilejul publicării unei serii de ilustraţii de Szathmari în ziarul „Războiul" din Bucureşti, „reproduse în tehnica *panicografiei*, inventată de Gillot" *, Szathmari ţine să se ştie că el este „artistul Curţei şi desenatorul mai multor ziare ilustrate din străinătate", ceea ce dovedeşte că nu este o întîmplare reproducerea desenelor sale în afara graniţelor ţării, ci un punct programatic în cariera artistului, „demn de a rivaliza cu Daniel Vierge" **.

Seria de desene păstrate la Muzezul Militar Central din Bucureşti (cota D-IV, nr-ele 280 şi urm.) ni-l înfăţişează pe artist prezent la campanie încă de la Dunăre: *Tabăra de la Calafat* (nr. 289 şi 290), era un fel de plan de situaţie a trupelor, cu dispozitivul armatelor foarte vizibile.

---

* Vezi G. Oprescu, *Pictorii din familia Szathmari*, în „Anlalecta Institutului de Istoria Artei", vol. I, 1943, Tiparu Mănăstirii Neamţu, p. 77.

** *Ibidem.*

De altfel, un desen intitulat *Aruncare în aer prin granade a unui Monitor la Vidin* (Luft Grenadbohms des Monitors bei Widdin) înfățișează explozia într-un plan depărtat, cu ciuperca ei de fum înaltă, depășind linia orizontului de dincolo de malul opus al Dunării, și un prim plan cu bateriile românești sub malul fortificat. De altfel, Szathmari fusese prezent, ca fotograf oficial, la toate etapele anterioare, la fazele pregătitoare, la marșul spre Dunăre, și va rămîne tot timpul alături de Marele Cartier General în dubla sa calitate, de fotograf și artist al Curții. Neprețuită este contribuția lui Carol Popp de Szathmari la docmentarea prezentului și a viitorimii asupra evenimentelor. „Atenția lui Szathmary, ca fotograf — scria în zilele noastre un pictor, Ioan Grigorescu, artist realist cu preocupări apropiate, care militează pentru dreptul de cetate al fotografiei printre arte *, — s-a îndreptat asupra peisajului, întreprins ca o hartă, înregistrînd toate reperele militare, uzura terenului, făcînd pe privitor să se înfricoșeze pînă la urmă. Viziunea sa clasică, în ceea ce privește compoziția, — suprapunerea armonică de orizontale și verticale, crearea unor plinuri și goluri între cai, soldați, forme arhitecturale și copaci, se găsește în suite rapide de fotog afii...".

Este limpede că, dacă fotograful de o calitate înaltă, care era Szathmari, profită în opera sa mecanică, realizată cu ajutorul lentilei și peliculei de săruri de argint aplicată pe clișeele negative de sticlă, de pe urma științei sale compoziționale de artist, adoptînd o nouă sintaxă a ilustrației în reportajul „văzut", corolarul e cu atît mai mult valabil, și că desenele, acuarelele și gravurile pe care le va executa vor avea de asemenea de profitat de pe urma celei de-a doua meserii a pasionatului artist. Modernitatea soluțiilor folosite de Szathmari, pentru articularea planurilor multiple

---

* Cf. Ioan Grigorescu, *Războiul pentru independență în reflectare imediată*, în revista „Arta", an XXIII, 1976, nr. 2—3, p. 30—36.

ale unui peisaj, cu figuri sau fără, fie că este vorba de priveliştile avînd drept subiect colţuri de ţară sau de tîrg româneşti, fie că ne referim la marea cantitate de opere, desenate şi pictate de autor în frecventele sale călătorii în străinătate, este o calitate remarcată de publicul vremii şi de toţi comentatorii artistului, contemporani cu el, sau reconsiderîndu-le de atunci şi pînă astăzi, aşa încît nu e de mirare că Szathmari şi-a pus în joc tot arsenalul său de mijloace în aceste reportaje de campanie, trecea şi pe atunci, cum trece şi azi, drept principala sursă documentară pentru războiul de la 1877-78, ce, din fericire, a avut parte de strădaniile lui plastice.

Etapa din istoria picturii româneşti care coincide, prin importanţa acordată temei peisagistice, cu interesul public pentru „problema ţărănească" stîrnit în perioada reformei agrare din 1864, cînd tot ceea ce atinge viaţa satului şi a ţărănimii găsea ecou în inimile patrioţilor şi progresiştilor epocii, de fapt în ale întregului popor, îşi aflase în Carol Popp de Szathmari, în primul rînd, apoi în amicul şi colaboratorul său, Amedeo Preziosi, cu care împreună străbătuse multe din drumurile Ţării Româneşti, în vederea editării unor albume proiectate în comun, ca şi în mai modestul Heinrich Trenk, elveţianul stabilit la Bucureşti şi devenit unul din primi peisagişti ai cîmpiei Dunării şi ai Carpaţilor, profesor de desen la Liceul Lazăr şi prim îndrumător al lui Ioan Andreescu, sau, mai apoi, în E. Volkers, trecător doar prin ţară, dar bun observator al vieţii de la noi, tipul de pictori capabili să scruteze şi să redea, în ample scene de gen integrînd în mod organic personajele în peisaj, lumea acestor meleaguri.

Concluziile de ordin stilistic ce se desprind dintr-o luare în considerare mai analitică a operei acestor patru pictori ai naturii şi ai omului de la noi şi de aiurea, demonstrează articularea suficient de nouă şi de modernă pentru noi, la acea etapă din istoria picturii româneşti, într-un chip specific, a compoziţiei spaţialde de mare cuprindere optică.

Călător pasionat, ca mulți din desenatorii, pictorii și scriitorii romantici ai veacului trecut, Szathmari acumulase necontenit nu numai impresii, care-l ajutau să-și îmbogățească temele, ci și experiențe de limbaj expresiv, peisagistic în primul rînd, și de ordinul scenei de gen ori al scenelor de masă, care-l îndreptățesc să se socoată, și din punct de vedere stilistic, privilegiat printre contemporanii săi. Prin bogata sa activitate de desenator, gravor și acuarelist în special, Szathmari contribuise, pînă la data cînd începe campania reportajelor de front, la progresul picturii noastre, prin scuturarea normelor rutiniere, de atelier, și introducerea, în plin academism clasicizant, a unui aer proaspăt, de pictură realistă modernă, aptă să emoționeze și aptă să capete, cu mijloacele stilistice ale jumătății veacului trecut, suflul vieții reale, și să-l facă vizibil oricui*. Într-o vreme cînd orice imagine artistică pusă în circulație trebuie să fie concepută implicit și ca manifest politic și social, pe lîngă rosturile ei estetice, slujind cu rol propagandistic acțiuni politice progresiste, Szathmari a fost, atît pentru Transilvania, unde lucrase pînă la stabilirea sa definitivă în București, la 1843, cît și pentru Principatele Dunărene, un promotor al noului — atît în artă, cît și în gîndirea politică progresistă, favorizată de arta sa într-un chip mult mai pozitiv decît puteau permite să se creadă propriile sale convingeri exprimate ocazional și știutele lui orgolii de artist curtean.

Carol Popp de Szathmari, împins la început doar de interesul exterior pentru pitorescul acestor teme, — mai puțin inedite pentru el, care se născuse între românii din Ardeal, — a ajuns apoi în peisaj la niște calități, dezvoltate deplin în epoca bucureșteană, ce vădesc artistul de inspirație largă, mai evoluat ca gust și ca manieră stilistică decît oricare dintre practicienii ardeleni

---

* Vezi Ion Frunzetti, *Etapele evoluției peisajului în pictura românească pînă la Grigorescu*, în „Studii și cercetări de istoria artei", anul VIII, 1, 1961, pp. 83—114.

ai picturii. După o tentativă neizbutită de a obține la 1857 direcția „Muzeului Ardelean“ din Cluj, unde se întoarse pentru puțină vreme, expunînd și popularizînd în capitala transilvană și chipuri din sudul Carpaților (adică acordînd lucărilor sale peisagistice și această valoare propagandistică), el își va continua viața în Principate, slujind poporul român prin activitatea sa de pictor și fotograf artist, meserie pe care a îndrăgit-o în bună parte din aceleași motive, din înclinația spre fixarea aspectelor frumoase ale realității trăite, fiind unul dintre întîii practicieni ai tehnicii fotografice la noi, alături de Wilhelmina Prietze Dusek.

Alături de vederile din București, de un interes documentar netăgăduit chiar atunci cînd interesul peisagistic este mai scăzut, alături de peisajele din țară înfățișînd monumente și așezări omenești, în vederea cromolitografierii și răspîndirii în public, Szathmari produce, în bogata sa viață, acuarele, în special scenele de mulțime în piețe și bazare, tîrguri și bîlciuri sau vederi de porturi în care nostalgia depărtărilor vibrează în limpezimile transcrise de penelul mînuit stenografic, cu un acut interes pentru tot ceea ce poate fixa emoția reală a artistului în fața priveliștii. Acuarele ca acestea sînt în pictura românească o noutate. Ele reprezintă întîia încercare de a ieși din atelier și de a încetățeni reprezentarea directă a naturii, neraționalizate prin norme academiste. În căutarea naturii și a omului integrat în natură, acest mare sentimental trăit în orașul modern european, între ziduri, manifestă nostalgia de care suferă reprezentanții vechilor civilizații urbane. El înregistrează imaginile orientale, pe cele balcanice ori pe cele rustice, din țară, cu voluptatea descoperirii unei lumi în care se integra efectiv. Mai talentat decît ceilalți pictori ce ilustrează îndrumarea naturistă în pictura noastră dinainte de Grigorescu, el a contribuit la educarea gustului artistic al publicului românesc în această nouă direcție, a receptării frumosului din priveliște, infuzînd amatorilor de pictură din țara noastră

gustul pentru concretul văzut realist şi luat ca temă autonomă de artă, nu doar cadru ajutător. De asemenea, chipul omului din popor integrat în priveliştea cotidiană şi cu neputinţă de separat de această privelişte, ia prin el locul reprezentării convenţionale de ţărani de tipul statuilor eline drapate în costum naţional, pe care le produsese în pictura noastră academismul. Precursor al lui Grigorescu în această îndrumare realistă, opera lui merită să fie antologată şi cunoscută (de asemenea, sutele de fotografii artistice, de un mare interes, din care unele nici nu sînt ştiute şi studiate, negativele lor de sticlă, de mari dimensiuni, recuperate de Biblioteca Academiei Române, negăsindu-şi încă nici astăzi fondurile necesitate de transcrierea lor pozitivă, în copii pe hîrtie).

Preocupărilor artistice ale lui Szathmari li se adaugă preocupări de ordin didactic. Aşa cum se ştie, el se arătase foarte ispitit de popularizarea multora din desenele şi acuarelele sale, multiplicate prin litografii în alb şi negru sau prin litografie colorată (cu trei pietre numai, în cernelurile culorilor fundamentale ale gamei cromatice de bază: trinomul roşu — galben — albastru, din combinarea dozată a cărora se obţin toate celelalte culori prin amestecul pigmenţilor şi suprapunerea negativelor pe aceeaşi coală de hîrtie, pozitivul).

O vreme tributar atelierelor străine, ca Leopold Müller de la Viena, Szathmari devenise mai tîrziu posesorul unui „stabiliment artistic naţional al I.S. Domnitorului, pentru răspîndirea artei", ceea ce-i va permite să difuzeze în pulic atît rezultatele călătoriilor de studii pe la mănăstiri, cît şi imaginile pieselor arhitecturale ori de artă plastică decorativă mai deosebite, sau aspecte din excursiile documentare şi expoziţiile arheologice, pe care le însoţise.

Puse adeseori sub patronajul principelui domnitor sau mai tîrziu regelui, asemenea albume cu planşe cromolitografiate — numite de el „oleografii", pentru că reuşise să le dea un aspect de ulei

dens prin vernisare, de un gust destul de îndoielnic — sînt propuse ministerelor instrucţiunii, războiului etc. Este ştiut că folosea şi procedeul „panicografiei" sau „paniconografiei", lucrîndu-se după maniera litografică, nu pietrele, ci plăcile metalice (zinc sau cupru), ceea ce permite tiraje mari, şi că, din septembrie 1860, sub Cuza, Szathmari scosese mai multe numere din ziarul său intitulat „Ilustraţiunea", vîndut în martie 1861 lui I. Wahllenstein, fiul lui Carol Wahllenstein, pictorul, după numai puţine numere apărute.

Cu asemenea dotaţii naturale, cu asemenea experienţă şi antecedente în ale meşteşugului, Szathmari era firesc să ocupe locul întîi în ierarhia reporterilor de război şi ilustratorilor acestui important moment din istoria României, ierarhie operată pe atunci în spiritul contemporanilor, datorită importanţei producţiei de imagini închinate acestui episod istoric decisiv pentru destinele poporului român, ca şi datorită faptului că, pe alt plan, talentul lui Szathmari-desenatorul şi acuarelistul poate fi socotit echivalentul talentului lui Grigorescu, stăpîn pe alt tip de mijloace şi vehiculînd sentimente de alt registru afectiv.

Nimeni, într-adevăr, din ceilalţi, n-a dispus de o mai completă „baterie de instrumente" pentru captarea informaţiei vizuale pe toate căile, în această campanie, al cărei aspect optic divers, viu, mobil şi profund impresionant ca realitate umană şi socială, profund concludent ca realitate militară şi politică, îl cunoaştem în primul rînd datorită lui Szathmari.

Trebuie distinse categoriile de opere pe care ni le-a lăsat din războiul de la 1877-78 Szathmari. Sînt, astfel:

1. *Schiţe în creion* (şi peniţă, unele) preliminare unor opere proiectate şi adesori regăsindu-se în gravurile ce realizează, în lemn şi metal, fie pentru a le publica în presa română şi străină, fie pentru foile volante ce se vor răspîndi mai tîrziu. Se pot enumera astfel, pe lîngă cele pomenite, *Poziţiile române de la Calafat şi Vidin*; (*Bateria*

Carol, de la Muzeul Militar Central, cota D.IV. 1061), apoi *Frotificațiile turcești pe Dunăre* (idem, D.II, 294), *Trecerea de trupe pe Dunăre între Giurgiu și Rusciuk*, *Noaptea pe Dunăre*, *Întîlnirea a două grupe de cercetași călări*, *Tabără la Plevna* și *Reduta Grivița evacuează din Plevna prizonieri turci*, ori *Liniște în spatele unei linii de atac*, convoaie, ostași în repaus, grupuri în marș, transporturi de răniți, ofițeri în trăsură, coloane de prizonieri etc.

2. *Gravurile*, reluînd și definitivînd pentru ilustrația de ziar și foile volante uneori, aceste teme.

3. *Acuarelele*, adeseori reluări și ele, definitivate mai tîrziu.

4. *Cromolitografiile* destinate albumelor armatei, ulterior realizate.

5. *Uleiurile*, rare, cele mai puțin artistice și pătrunse de spiritul oficial, al unei arte cu conținut denotativ, narativ și reprezentativ, de genul picturii compoziționale de aparat, echivalentul portretului de paradă.

Cum toate aceste categorii, stabilite pe baza tehnicii de lucru și nu pe criterii de ordin stilistic au în comun substratul unui aceluiași sentiment al actualității și al prezenței artistului în evenimentul istoric, relatat prin mijloace vizuale, nu vedem nevoia de a vorbi despre ele separat, de vreme ce viziunea ce le stă la bază este a aceluiași spirit, profund integrat realității războiului și resimțind-o prin multiplele căi ale sensibilității sale.

Foarte puține dintre aceste opere, este o constatare generală ce se impune, folosesc un „cadraj" — cum se spune astăzi, cu un termen tehnic statornicit de critica cinematografică —, de viziune apropiată („Nahsicht", — în termenii teoriei artelor plastice), proprie privitorului care s-ar afla la același nivel, pe același teren cu „motivul" înfățișat. Cele mai multe sînt vederi cu un unghi al fascicolului de raze vizuale oblic, ca și cum pictorul observator s-ar afla pe o înălțime și ar avea dinaintea lui o largă panoramă, cu orizontul depărtat și foarte sus, și cu planurile terenului, în

declivă ascendentă, ocupînd cea mai mare parte din suprafața imaginii, în orice caz mai mult de jumătate, dacă nu trei sferturi. Aceste adevărate „vedute", de tipul celor inițiate de venețienii secolului al XVIII-lea (Canaletto, Belotto, Guardi) și continuate pînă într-al XIX-lea (Vernet) presupun un soi de pluriocularitate, fie printr-o ieșire din sistemul renascentist al impostării observatorului într-unul și același punct, invariabil, din care conspectează cîmpul vizual — caz în care el este prezumat a se deplasa de la stînga la dreapta cadrului —, fie că își rotește capul în jurul axei sale pînă la peste 90 de grade unghi de cerc (cîmpul vizual normal cuprinzînd o porțiune de orizont între 45 și 90 de grade), printr-o mai comodă transgresare a legilor perspectivei monoocularității. Szathmari este prea îmbibat de tradiția realismului, ca să-și permă acest ultim procedeu, de altfel rareori folosit înainte de revoluționarea cubistă a văzului pictural, deși constatabil la artiștii manieriști din veacul XVI-lea încoace. El își trasează desenul, cu orizonturile vaste văzute panoramic, fără altă deplasare decît a capului rotit pe axul său vertical, și realizează un cadraj modern, în perspectivă plonjantă, cu planurile eșalonate toate în „Fernsicht" (vedere depărtată). De altfel, adeseori își concepea așa și fotografiile, ajutat de bună seamă de aparate cu o lentilă adecvată unei focalizări de acest tip. Rareori primul plan e ocupat de altceva decît de un teren, fără detalieri, nici accidente, ori personaje, umane și animale, sau obiecte. Acestora le sînt rezervate în genere planurile medii, și fîșia din cadru care le cuprinde, cu un mare număr de evenimente optice, se înscrie între două benzi orizontale calme, sus cerul, jos terenul din planurile apropiate, neanalizat și pustiu. Fără avantajul poziției de observare de pe o înălțime, fără unghiul plonjant al perspectivei, care înalță orizontul pînă aproape de limita de sus a cadrului, reculul „subiectului" propriu-zis, al grupurilor umane și animale și al obiectelor ce constituie recuzita acțiunilor redate, n-ar putea fi obținut.

În acest punct al tehnicii sale de transcriere plană a adîncimii spațiale, peisagistica lui Szathmari, practicată cu pasiune pînă atunci, l-a ajutat mult. Așa sînt construite acuarelele din colecția familiei Szathmari, reprezentînd, la 1834, *Șoseaua Cotrocenilor*, cu echipaje gonind spre noi, în plan mediu, sub ceruri vaste, așa este *Căruța în cîmpie*, de la 1837, așa unele vederi din Orient (Asia Mică și Constantinopole), de pe la mijlocul veacului, așa multe din *Tîrgurile* și *Bîlciurile* sale cu zona animată de forfota grupurilor umane și animaliere restrînsă la o bandă mediană, așa multe din vederile sale de porturi, ca Giurgiu și Galați etc.

Este însă neîndoielnic faptul că, dacă această predilecție de cadraj rămîne recognoscibilă în foarte multe din peisajele sale desenate ori pictate în acuarelă (și în ulei, unele, ca *Sîmbăta de Sus*), există și destule în care compoziția e de alt tip, adică folosește alte tipare sintactice, cum ar fi cadrajele cu elemente culisante bilaterale, și cu scăpări diagonale spre orizont, îmbinînd viziunea apropiată cu cea îndepărtată. Primplanuri ocupate de personaje și obiecte geologice, vegetale ori arhitectonice, slujesc drept „repoussoir" planurilor medii și mai îndepărtate, trimise astfel foarte nimerit în adîncimea imaginii, al cărei iluzionism se accentuează datorită marii capacități a artistului de a reda, prin „perspectiva aeriană", cromatică, materialitatea atmosferei, îmbibate de umiditate, în porturi și pe țărmul apelor, filtrînd lumina și diluînd intensitățile planurilor colorate de la o anume distanță de ochi îndărăt, sau, dimpotrivă, seci, uscate și filtrînd prin praful stîrnit de vite ori de pedestrași razele și tonurile. Pe de altă parte, la distanțele la care un peisagist de tipul „plein-air"-iștilor barbizonieni, ca Grigorescu ori ca Andreescu, n-ar înregistra prezențele personajelor decît ca pe niște pete de culoare, împestrițînd planul mediu al tabloului, pasiunea analitică a lui Szathmari, artist realist moștenitor al unor tradiții academice central-europene, nu-l lasă să nu detalieze figurile, într-un

fals „Nahsicht", comportîndu-se descriptiv și în ceea ce privește costumele, gesturile și recuzita acțiunilor, ori obiectele din jur, și în privința fizionomiilor. Este motivul pentru care de atîtea ori s-a greșit, încadrîndu-l pe Szathmari, dimpreună cu Preziosi și Volkers, sau chiar cu Trenk, în genul didactic. E adevărat că el însuși s-a pretat voit acestei încadrări atunci cînd și-a multiplicat cromolitografic ori paniconografic operele colorate, sau cînd și-a gravat în lemn și metal ori litografiat în alb-negru desenele, multe din ele apte de a se constitui în albume cu rost educativ și, de ce nu, cu un stil explicit de panouri didactice (ciclul costumelor populare și al scenelor de gen din călătoriile prin țară).

Chiar și în timpul campaniei din Bulgaria, la 1877, Szathmari continuă să înregistreze, așa cum făcuse în trecut în călătoriile sale din Orientul apropiat, tipuri umane pe care le mai întîlnise și acolo, turci cu fesuri, cu turbane și cu șalvari, ori țărani balcanici în costumele groase de dimie, sure sau cafenii, cu ilice, cămăși albe, cu opinci și căciuli ori tichii de pîslă albe și brune, preoți creștini ortodocși cu anterie largi, potcapuri și brîie colorate, după funcțiile lor, militari de toate gradele, aliați și inamici, tratați în unele acuarele izolat, mai multe personaje fără legătură între ele pe aceeași pagină, adeseori întoarsă pe toate laturile, ca să folosească tot cuprinsul hîrtiei. Costume și cutume își dispută aici întîietatea interesului artistic, cu fizionomiile și cu atitudinile. Apar și echipajele, caii și trăsurile, ori briștile, ce vor abunda și la Grigorescu. Pagini întregi de desen și acuarelă sînt însă dedicate aspectelor strict peisagistice, grupurilor și scenelor „de gen". Unele impesionează prin factura lor spontană și prin viziunea distanțată (Fernsicht), ca *Bordei în Bulgaria*, la 1877 (catalogat de B.A.R., Secția de stampe sub nr. 49, și reprodus în studiul lui G. Oprescu din Analecta, I, 1943), ca și cîteva alte foi de album sau ca *Rusciucul*, acuarelă de o mare transparență, similară operelor englezești, din epocă, aproape un Turner din faza

preimpresionistă, s-ar zice. Altele, la fel de spontane, se prevalează de viziunea proximității personajelor (*Țigani Bulgari*), cum se petrecuse și cu *bazarele* constantinopolitane, și cu „țăranii greci pe malul mării" ori cu studiile din vremea războiului Crimeii și din celelalte drumeții orientale ale artistului.

Viziunea remotă, ori cea proximă, adaptate subiectului peisagistic sau scenei ce-i prilejuiește compoziția, Szathmari le alternează în anume opere, ca *Nicopole, 8 octombrie 1877*, unde carele cu boi și caii ostașilor români alcătuiesc, pentru o dată, un grup compact pornind din prim plan stînga, într-o ușoară scăpare diagonală spre dreapta-mijloc, sub linia orizontală ce taie în două peisajul, închis de munți dincolo de apă. E interesant de urmărit cît de aproape sînt unele desene sau gravurile ce le transpun pentru nevoile ilusstrației publicistice, de temeiul lor fotografic, furnizat de iscusința de mare meșteșugar a lui Szathmari. Faptul că această documentație, de excepțională însemnătate și sub raportul *artei fotografice*, așa cum este ea înțeleasă astăzi (și Szathmari e un artist fotograf de talie mondială, care-l depășește parcă chiar, uneori, pe Nadar!...) a fost păstrată aproape integral și publicată, din grija armatei, în deceniile următoare războiului, ne îndreptățește să presupunem că mulți din cei ce — mai artiști sau mai diletanți — s-au încumetat să folosească drept bază a unor „reconstituiri", a evenimentelor, la care n-au asistat (ca fiul generalului Obedenaru, Oscar, devenit pictor al războiului Independenței datorită povestirilor tatălui său și albumelor editate de statul-major, pe care generalul le deținea), n-ar fi conceput această idee niciodată fără ajutorul operei fotografice a lui Szathmari. Acesta, în corespondența vizuală de război ce publica în țară și în străinătate, nu odată se folosise el însuși de propria sa documentație fotografică, așa cum ne lasă să constatăm consecvența compoziției luministice a anumitor scene și priveliști gravate „după C. Szathmary". *Casele bombardate din Giur-*

giu, apărute în Illustrierte Zeitung nr. 1780 („Eine Strasse in Giurgewo während des Bombardaments"), reproduse de N. Iorga în lucrarea amintită (1929) și care-l entuziasmau pe G. Oprescu 14 ani mai tîrziu, în versiunea răspîndită de gravorul ziarului german, este un model de gravură cu efecte de clarobscur și de atmosferă, ce pot rivaliza și cu cele realizate de cea mai precisă fotografie (de la care poate chiar pornește!), neurmărind altceva decît exacitatea contrastelor de ecleraj și a detaliilor de analiză optică, dar și cu cea mai dramatică pictură peisagistică, expresivă pentru atmosfera de dezolare a unei piețe ruinate de oraș portuar, asupra căruia cad bombele și obuzele distrugătoare, explodind, dincolo de catargele corăbiilor de la chei, văzute în prim plan. Tot în ziarul german pomenit, în numărul 1873 din 1877 , o gravură amplă, pe două pagini pline (168—169), datorată lui Szathmari de asemenea, popularizează o imagine excelentă a luptei de la Plevna, care-l face pe profesorul Oprescu să pomenească de o eventuală rivalitate cu Daniel Vierge. Este probabil că și multe din xilogravurile, executate naiv, cu rigidități datorate indigenței de meșteșug a transpunătorului în lemn din redacția ziarului bucureștean „Resboiul", să-și fi luat drept temei (vai, greu recognoscibil!) documentația fotografică și desenată, trimisă de Szathmari. Foile volante, de asemenea, au putut să se inspire, oricît de retoric le-ar fi interpretat, din aceleași documente vizuale.

În felul acesta, Szathmari se află, cu meșteșugul și cu sensibilitatea sa, la izvorul unei iconografii extrem de bogate a războiului independenței, urmărit la toate nivelurile (din tranșee și bivuacuri, prin scenele de acțiune, pînă la Cartierul General și la parăzile militare) și în toate etapele și , prilejuind decenii de-a rîndul putința constituirii, cu imaginația, a importantelor fapte istorice și a aspectului real ce-au îmbrăcat, înainte de idealizarea lor prin legendă și literaturizare.

Nu putem să nu subscriem întru totul la apropierea, de ordinul semnaticii, al semnificațiilor profunde desprinse din conspectarea operelor, pe care o face pictorul contemporan cu noi Ioan Grigorescu atunci cînd scrie „Fotografiile lui Szathmary (și nu numai ele — n.n.) și desenele lui Grigorescu, făcute în timpul războiului, au în comun un sentiment al așteptării, sau, mai precis, al răbdării suferințelor, experiența frontului i-a marcat profund" *. Ceilalți artiști, după părerea excelentului observator care e pictorul autor al acestor rînduri (din studiul mai sus amintit), erau „mai puțin în stare de a-și exprima atitudinea ca personalități artistice distincte", și de aceea sînt reduși la imagini descriptiv-denotative sau la „vîrfurile acțiunii, victoriile, jertfele supreme — și aici trebuie citată mai ales moartea eroică a lui Valter Mărăcineanu, pe care o găsim în gravura ziarului „Resboiul", făcută pe baza unui desen de Szathmari (așa cum scrie sub imagine pe pagina ziarului)...", adică la simplificările conotative pe care le permite înlocuirea autenticului prin retoric.

Elocvența lui Szathmari, în desenele ca și în acuarelele sale mai ales, dar pînă și în opera sa fotografică, așa cum s-a văzut, reiese nu din clișee retorice și din tropi vizuali, din locurile comune prin care i se traduce opera de către interpretările banale ale ilustrației mediocre de ziare din țară, ci din autenticitatea unor conotații de ordinul subtextului imaginii vizuale, care implică o experiență profund umană, pe linia memoriei afective, devenită foarte activă în organizarea plastică a graficii și a picturii sale. Este, cum desigur, alăturîndu-l lui Aman, Grigorescu și Andreescu, sugera G. Oprescu: unul din cei patru mari artiști ai veacului trecut. Și dacă-l slăvesc pe marele Grigorescu toți exegeții, printre alte merite, și pentru acela de a fi receptat latura de umanitate din ființa prizonierilor turci, atît în vestitul triplu portret, de o mare forță expresivă, cît

* Ioan Grigorescu, *op. cit.*

și în *Convoaiele de prizonieri* pentru care simte o adîncă și înduioșătoare compasiune, merită poate tot atîta să fie remarcată atitudinea de reculeasă deferență cu care „pictorul de Curte" Szathmari schițează în mai multe rînduri și urmărește în imagini ce se repetă ca o obsesie, destinul din prizonierat al generalului turc înfrînt Osman-pașa, cel care nu voise să-și predea sabia decît unui ofițer român, recunoscînd că de vitejia românilor fusese învins. Și nu e un fapt semnificativ că în albumul *Armata Română*, editat mai tîrziu, pe baza mai ales a lucrărilor lui Szathmari și ale lui Vokers preluate, cele mai multe ca documentație, după primul, figura Domnitorului Carol I, călărind prin viscol, cu gluga ridicată și chipul încrîncenat, printre cadavrele de cai sfîșiate de cîinii rămași fără stăpîn și sălbăticiți ai satelor și orașelor bulgare distruse de bombardamente, este departe de a fi un „portret de paradă", cum s-ar fi cerut?...

Nu știu cu ce titlu și nici dacă într-adevăr va fi participat la marșul trupelor române în Peninsula Balcanică, pictorul german EMIL VOLKERS [1], născut în 1831 la Birckenfeld, fost student și absolvent al Academiilor de Arte Frumoase din Dresda și München, stabilit la Düsseldorf, unde de altfel va și reveni la bătrînețe și va muri în 1905, artist apreciat de Szathmari și, prin el, poate, invitat de proaspăt-întronatul principe Carol de Hohenzollern, încă din 1867, să ia parte, ca desenator apreciat de cai și de scene militare, la manevrele armatei române, reorganizate de Domnitor după exemplul celei prusace. Într-adevăr, specializat în pictura animalieră, Volkers a căutat întotdeauna subiecte de compoziții în care să poată încăpea reprezentarea cailor, pentru anatomia suplă și vînjoasă, încărcată de energie, și eleganța cărora avea o adevărată

---

1. Vezi, în acest volum, articolul *Emil Volkers și pasiunea documentului socio-etnografic*, pp. 287-294 (n.r.)

patimă. În 1859, Volkers dăduse la iveală un întreg album litografiat, cu această temă. Atelaje de artilerie și escadroane de cavaleriști, scene militare în care atitudinile variate ale acestor nobile animale pot fi redate utilizînd toate însușirile și măiestria unei dotații și a unei profesionalizări mai mult decît remarcabile, cum erau cele ale lui Volkers, îl desemnează pe acesta drept cel mai indicat ocupant al locului de pictor militar al Principelui României.

Cu o știință a anatomiei cabaline și o cunoaștere a raselor, obiceiurilor și aspectelor acestor ființe inteligente, ajutoarele omului în războaie pînă la motorizarea ostașilor, Volkers s-a impus atenției celor cu răspunderi militare de la noi și a luat parte, probabil și la marș, în orice caz la ilustrarea marii campanii din 1877-78, după ce, în anii anteriori, 1869—1872, ne dovedește, prin temele unor tablouri în ulei, păstrate în colecția regală pînă la abdicarea dinastiei și trecute apoi Muzeului de artă al Republicii, prezența sa în România. *Țărani valahi călări la drum*, înaintea unui car tras de bivoli (inv. 2072, Galeria Națională, ulei pe pînză, 0,370 × 0,575 m), din 1869; scena intitulată *La drum* (inv. 598, idem, 0,730 × × 1,407, datat 1870), înfățișînd un alt car tras de bivoli mînat de un tînăr țăran pedestru, în costum de muntean alb de aba, cu căciulă și pipă, în vreme ce pe lîngă carul ocupat de o pereche țărănească stînd pe strujeni uscați de porumb, călăresc bărbătește țărănci cu ștergare pe cap, în catrințe și opinci, întrecîndu-se cu flăcăii; apoi un popas de cîmpie, lîngă o fîntînă cu cumpănă, cînd lîngă bivolii desjugați se pregătește, în ceaunul de sub prepeleac, o mămăligă (inv. 684, același muzeu, ulei pe pînză din 1872; 0,360 × × 0,320 m), demonstrează o inteligență artistică vădită și o mare capacitate de observație realistă, dublată de un excelent meșteșug, calități remarcate în special prin marele ulei din 1872 intitulat *Tîrgul* (inv. 684, 0,735 × 1,415 m.), în care compoziția îmbină scena de gen din peisaj cu talentul pentru pictura animalieră și natura

moartă şi interesul etnografic cu cel psihologic şi sociologic, întocmai cum doreau să o facă şi ceilalţi pictori de aceeaşi îndrumare, Szathmari, Preziosi şi Trenk. Un *Chervan înaintînd prin zăpadă* (inv. 723, idem., 0,500 × 0,795 m.), înfăţişînd cinci cai înaintaşi trăgînd cu efort o căruţă cu coviltir prin stepa albă de nămeţi, sub cer plumburiu, seamănă mult cu unele din reproducerile quadricrome din *Albumul Armatei Române*. Artistul mînuia cu abilitate şi tehnica acuarelei, cum se constată din cele două opere de la B.A.R., Secţia de stampe, ambele cu subiecte din războiul de la 1877 (cota A.C. VII — 20,21), şi din cea de la Muzeul de artă al României, înfăţişînd artileria română trecînd un rîu. Este clar că protagoniştii acestor opere, pentru autor, sînt mai mult caii decît soldaţii, prezentaţi şi ei cu multă amănunţime, dar cu un vădit mai mic interes, în cadrul scenelor militare abordate. Dar Emil Volkers, cucerit acum definitiv de pitorescul, exotic pentru el, al costumelor populaţiei din ţările acestea sud-est-europene, nu se poate opri să nu introducă, într-una din aceste acuarele, grupuri de ţărani români privind mişcările trupei. Interesul pentru figura şi viaţa ţăranului român merge atît de departe la acest artist, încît la mai multe muzee din Germania, cel din Wiessbaden şi cel din Köln, apar opere de el cu subiecte din lumea satelor României, foarte bogate în „culoare locală". Contribuţia sa la documentarea ţării şi străinătăţii asupra campaniei de la 1877-78, rămîne să fie însă mai în amănunt şi mai pe larg departajată de acum încolo. Noi ne-am mulţumit aici să o semnalăm, constatînd că îndeobşte, s-a omis pînă azi să fie integrat cum se cuvine în cronica artistică a momentului istoric azi centenar.

La 39 de ani, cînd izbucnea războiul, NICOLAE GRIGORESCU (născut 1838) era un artist cunoscut, despre care mulţi începuseră să-şi dea seama că este mai presus decît toţi contemporanii săi, oricît de consacraţi şi de oficial admişi, ca Aman. Faptul de a putea participa la mari expoziţii co-

lective, ca „Expoziția artiștilor în viață" din 1870, cu 26 de opere deodată, ceea ce însemna aproximativ a patra parte din lucrările expuse, iar la expoziția Societății „Amicii Bellelor Arte", din 1873, cu nu mai puțin de 148 de lucrări — o adevărată retrospectivă a succeselor sale picturale din toate etapele unei evoluții aflate pe atunci la apogeul ei — îl impune respectului unanim și admirației neîngrădite a cunoscătorilor de artă. Artistul căruia, la 1868, împăratul francezilor, Napoleon al III-lea, îi cumpărase un tablou la expoziția pictorilor de la Barbizon și care avea în palmaresul său trei participări la Salonul din Paris (1868, 1869 și 1877) și una la Expoziția Universală din Viena (1873), om studiat în străinătate și călătorit prin Franța, Austria, Italia, Grecia și Turcia, se afla acum în situația de a alege între ispita de a-și vedea liniștit de o carieră care începuse a i se profila în viitor ca strălucită și de a rămîne deci în Franța, unde se afla la izbucnirea războiului, și între datoria de a se întoarce grabnic în patrie, spre a se pune la dispoziția autorităților militare și a-și sluji țara ca orice bun cetățean. Pictorul a ales varianta a doua a acestei alternative. Cu sprijinul aceluiași Dr. Carol Davilla, el este mobilizat în calitate de artist, însoțind armatele spre a reflecta în desenele și picturile ce urma să execute, războiul, în ceea ce avea să aibă el mai caracteristic și mai vrednic de memorat. Procedîndu-se așa, se dădea curs unei cutume instaurate în istoria campaniilor militare cam din perioada primelor expediții ale lui Napoleon I, care-și impusese lumii nu numai arta militară, ci și concepția modernă a unei informații de război scrise și vizuale, de la care pictorii — un baron Gros, un Gérard — nu erau excluși, ci, dimpotrivă.

Activitatea lui Grigorescu din timpul războiului pentru independență a făcut de mai multe ori obiectul unor studii apreciate. G. Oprescu, în 1941, publicîndu-și la Editura Academiei Române studiul despre *Grigorescu desinator*, consacra desenelor sale din etapele succesive ale cam-

paniei de la 1877, o fundamentală analiză. Completate prin studiile lui Remus Niculescu, de o mare bogăţie de informaţii, sintetizînd sursele cele mai eteroclite şi mai disparate într-un întreg interpretativ unitar de o mare coerenţă, consideraţiile de atunci, bătrînul profesor şi le completa în 1970, cînd, împreună cu elevul şi colaboratorul său, aşa cum mărturiseşte în prefaţă, scoate volumul *Maturitatea şi ultimii ani* dintr-o monografie N. Grigorescu, pentru care configurarea tinereţii maestrului avusese loc într-un chip strălucit, cu aproape un deceniu şi jumătate înainte, prin strădaniile lui Remus Niculescu, semnatarul admirabilului studiu, care a însemnat începutul unei ere noi pentru exegeza grigoresciană. Studiile ulterior publicate de acelaşi istoric de artă a cărui mare monografie, în mai multe volume, însoţite de catalogul ştiinţific al celor peste 4.000 de lucrări ale pictorului este tot mai înfrigurat aşteptată, au adus lumini noi asupra întregii biografii şi asupra operei marelui nostru pictor naţional, de care în parte a ţinut seama volumul din 1970, apărut sub semnătura doar a profesorului, din dorinţa, pare-se a elevului. Urmînd cursul informaţiilor desprinse din foarte nutritul capitol al acestei lucrări, intitulat „Războiul pentru Independenţă în creaţia lui Grigorescu“, putem fi în măsură să ne coroborăm impresiile despre operele cunoscute ca fiind ale lui Grigorescu din această perioadă, cu o imagine-film a campaniei, aşa cum a trăit-o pictorul. Din corespondenţa sa cu doctorul A. Bernath, studiată de Remus Niculescu (şi publicată în „Studii şi cercetări de Istoria Artei“, an XII, 1965, nr. 2, pp. 219—261) reies unele amănunte asupra cronologiei şi succesiunii faptelor.

La jumătatea lunii iunie, Grigorescu era la Poiana, la Cartierul General al Armatei, apoi la Corabia, unde se adunaseră trupele spre a trece Dunărea, la Nicopole, eveniment pe care o schiţă, admirabilă ca spontaneitate, în peniţă, a pictorului, îl consemnează, cu claritate, dintru început. Etapele trecerii Dunării, pe podul de vase

sau în ambarcațiuni, vor face subiectul mai multor lucrări ale maestrului. Artistul care-i spusese lui Delavrancea: „Numai într-o schiță poți rămîne sincer pînă la sfîrșit. Într-un tablou migălit începi să te observi, și în momentul acela e mai mult meșteșug decît artă..." (cum relatează Vlahuță), s-a simțit bine în situația de a rămîne la trăsătura spontană de creion, de cărbune și de peniță din crochiurile carnetelor sale de război (două doar la număr, aflate astăzi la Muzeul de artă al României, s-au păstrat din cîte vor fi fost la origine, dar foi, extrase din altele, poate se află la B.A.R., Secția de stampe, la Muzeul Militar Central și chiar la secția de grafică a Muzeului de artă al României, pe lîngă carnete). În afară de acestea, cîteva acuarele și schițe în ulei, vizibil lucrate pe loc, anticipează, în mai bune condiții artistice, lucrările finite ce vor fi extrase din acest imens fond documentar, cu valoare artistică în sine, uneori superioară lucrărilor pentru care a servit ca prim material. Totuși, unele opere în ulei ale lui Grigorescu, liber lucrate, fără pintenul nici unei scadențe, și fără o comandă expresă, egalează, ca lărgime și imediatețe a execuției, valoarea neprețuită a desenelor, în care excelează maestrul. Cînd se vorbește despre Grigorescu ca desenator, s-a spus, este necesar să se precizeze, că grafica lui este foarte departe de ceea ce wölfflinian s-ar numi „stil plastic", adică de trasarea, prin linii de contur cu duct egal, calm și deliberat, inginerește urmărit, a unor siluete cu conturele închise, grănițuind perfect masele volumetrice ale corpurilor opace, de mediul fluid al spațiului aerian ce le cuprinde. La Grigorescu, desenul nu este faza de început obligatorie a picturii. Viziunea sa, de stil pictural prin excelență, conferă schiței inițiale valoare de tablou realizat, căci ea consemnează, pe lîngă amplasarea siluetelor umane și animale, ori a volumelor obiectelor aflate la diverse depărtări de ochi, în spațiu, în același timp acțiunea spațiului asupra lor, chipul cum le în-

văluie umbra sau le corodează adeseori atmosfera, absorbția în lumină a anumitor planuri, prin identitatea tonală a cărora se stabilesc „pasaje" între figură și mediul ei aerian. Cu ajutorul luminii învăluitoare, filtrante sau casant căzute pe suprafețe, emerge din haos întreaga imagine.

Picturalitatea desenului practicat de Grigorescu, cu excepția acelor opere grafice care vădesc educația sa clasică din epoca studiilor, face ca flexiunea elastică a tușelor de umbră și de penumbre, obținute printr-o juxtapunere discontinuă de pete acromatice, notînd fiecare valoare exactă a luminozității cîte unui plan, să reconstituie nu numai universul plastic al cîmpului vizual ca atare, ci și pe cel cromatic. Sugestia de „colorat" pe care o dau privitorului desenelor lui Grigorescu — și, dintre ele, cele din războiul de la 1877-78 sînt pe departe cele mai de preț, prin febra mistuitoare a notației și fugozitatea stenografierii acesteia ultrarapide, a vibrației emoționale resimțite de pictor în fața „motivului" — este un fapt asupra căruia s-a bătut de mult monedă. Francisc Șirato este, pare-se, criticul care, ajutat de formația sa de teoretician al artei adăpat la cultura germană contemporană cu el, a stabilit că viziunea lui Grigorescu aparține, pe de o parte, tipului de „Fernsicht" (viziune a planurilor remote mai curînd decît a proximității), pe de alta, unei forme, foarte colorate în privința nuanțărilor acelorași, puține, tonuri fundamentale, de o propensiune stilistică pentru monocromie, totuși, sau acromatism chiar; (vezi „faza albă"). De aceste calități se putea, oare, bine sluji un „reporter cu creionul" sau „cu penița", într-o campanie militară, ce solicita, în primul rînd, un stil denotativ, cu o mare încărcătură de comunicare a informației, și abia într-al doilea rînd o căptușeală de conotații care să facă sensibil hallo-ul asociativ sentimental al imaginii? Fără experiența pe care ne-o dă opera lui Grigorescu, am fi tentați să răspundem, mai curînd, „nu". Dar miracolul realizat de acest mare maestru al transcrierii propriei afectivități prin mij-

locirea simbolurilor sale întrepatice, cu un repertoriu de semne figurale extrase din experiența comună a văzului firesc, ne obligă nu numai să răspundem pozitiv, ci chiar să recunoaștem superioritatea unui asemenea *stil pictural* în grafica preliminară picturii sau substituită ei, căci muzica implicată într-o suită de asemenea stenografieri ale mișcărilor sufletului, trecut prin vîrtejele de emoție ale lumii văzute, ne revelează cu strălucire pulsul viu al schimburilor metabolice dintre omul și universul său, care la Grigorescu este de o frecvență cu totul neobișnuit de înaltă. Ceea ce Henția, Trenk, Volkers și chiar Szathmari adeseori, doar *redau*, Grigorescu *exprimă*, în opera sa, care este locul de întîlnire a două universuri: cel obiectiv și cel lăuntric , subiectiv; acordarea lor este însă controlată lucid de acest mare senzitiv. Fără să fi ocolit vreodată desenul, Grigorescu n-a fost, în decursul întregii sale cariere, niciodată mai pe de-a-ntregul solicitat de el, niciodată obligat ca acum să-și deșarte fără resturi sufletul, într-o atît de mare economie de mijloace plastice și de timp, îmboldit de rapiditatea cu care se succedau imaginile și de pintenul necesității de a surprinde clipa fugară, ceea ce-i acuizează la maximum puterea de înregistrare și de expresie, simțirea și mijloacele de a și-o comunica. Cu adevărat „perioada de glorie a lui Grigorescu ca desenator este cea din timpul războiului" *, și cu adevărat „ea n-a fost întrecută și n-a dat niciodată despre posibilitățile lui Grigorescu de a se exprima prin linie și laviu, o mai convingătoare impresie de perfecțiune și de originalitate, ca atunci" **.

Dacă aceasta înseamnă o experiență nouă pentru artist din punctul de vedere al exercițiului artei sale, un progres stilistic pornind de la însăși morfologia grafiei sale în alb și negru, obligația să traducă, fără alt ajutor, chipul său *pictural* de

---

* G. Oprescu, *op. cit.*, p. 9.
** *Ibidem*

a vedea lumea şi ecourile afective ale unei asemenea viziuni, este tot atît de sigur că, judecîndu-le semantica, asemenea opere trădează şi o profundă experienţă umană, asupra căreia am stăruit cîndva în tinereţe *. Într-adevăr, ceea ce surprinde Grigorescu în realitatea vieţii de front şi a confruntării de fiecare clipă cu moartea, chipurile oamenilor ce-i ţin piept şi în atitudinile lor, totul este impregnat de o profundă umanitate, pentru care drama nu mai este defel domeniu străin — „res inter alios acta", ci substanţă proprie.

După un răstimp petrecut bolnav la Turnu-Măgurele, unde se lasă îngrijit de doctorul Grecescu, amicul său, şi pus pe picioare, Grigorescu începe să treacă sistematic Dunărea, mai întîi pentru scurte incursiuni, pe teritoriul Bulgariei de azi, spre linia, între timp mult avansată a frontului, înregistrînd aspectele dindărătul cîmpului de luptă propriu-zis, deocamdată, bivuacurile, bucătăriile de campanie, transporturile de provizii, viaţa satelor bulgăreşti în care poposeşte, viaţa poporului acestuia atîta vreme subjugat unei puteri duşmănoase şi care n-avusese încă timpul să-şi refacă încrederea în oameni, apoi chipurile de ţărani, de bătrîni şi de femei, şi fete, scenele din întîlnirile lor cu dezrobitorii, încă nerecunoscuţi ca atare şi deseori ocoliţi cu sfială, în sfîrşit, după ajungerea din urmă a trupelor, chipurile de ostaşi români, „cvartirele" corpului ofiţeresc şi adăposturile oştirii, tranşeele şi întăriturile, vederile generale ale cîmpurilor de luptă şi redutelor, ambuscadele, asalturile, atacurile la baionetă, şi întîlnirile călăreţilor cercetaşi cu iscoadele. Pe lîngă carnete şi creionul moale, cărbunele, conté-ul şi peniţa de tuş ori penelul de laviu, Grigorescu foloseşte, ca şi Szathmari (dar nu ca profesionist, ci ca diletant), un aparat fotografic. Corespondenţi de război (ca un Al. Ciurcu, ce scrie despre el în „L'Indépendance Roumaine", în 10/22 mai 1881)

---

* Vezi Ion Frunzetti, *Pictura de istorie şi experienţa războiului*, în „Universul literar", 1941

povestesc întîmplări survenite artistului, întîlnit „dans le camp, très souvent à la protée des balles“ („în plină tabără, foarte adeseori expus gloanțelor“), și este clar, după acuitatea observației ce se desprinde din temele desenate, că pictorul nu vedea scenele respective cu binoclul, ci că participa la război umăr la umăr cu combatanții primelor linii. I se pusese la dispoziție, cum relatează d-rul C. Istrati în „Calendarul Minervei“ din 1908, „o droșcă trasă de trei cai mici, în care avea tot ce-i trebuia pentru mîncat, dormit și pictat“, echipaj pe care-l recunoaștem în mai multe din desenele lui (foste la Muzeul Toma Stelian și trecute Muzeului de artă al României, Secția de grafică) — fie gata de drum, fie cu caii deshămați, cu sau fără autoportretul artistului desenînd pe cîte o ladă, numai în cămașă, fără vestă și surtuc, în plin peisaj de vară balcanină. Alături de asemenea instantanee, surprinse cu încîntare și hărnicie în număr mare, artistul execută, mai puțin febril, scene compuse cu elemente notate în carnete, mai elaborate decît ele și mai puțin valoroase adeseori, de compoziție proprie și de o formulă ilustrativă mai retorică, așa cum este desenul, reluat apoi în uleiul intitulat *Spionul*, ce înfățișează goana unui cercetaș călare după un călăreț inamic, galopînd în dîrdorile morții, dramatic, scrîșnind, nemilos. În unele desene, la fel de elaborate, se evită totuși elocința și retorismul. Viziuni ale luptelor la baionetă, atacuri piept la piept, asalturi, învălmășeli de trupe, sînt realizate de Grigorescu după schițe, în tehnici de desen mai complexe, cu jocurile de umbre și lumini fantastic multiplicate de fumurile exploziilor, cu arabescul siluetelor împletite unele cu altele, inextricabil, emoționante.

Schițele sale, începînd cu trecerea trupelor la Corabia spre Nicopole, continuînd cu aspecte din viața civilă, cu bulgari care mănîncă din ochi știrile citite în ziare, stînd la cafenea, cu peisajele cîmpurilor aglomerate de convoaiele armatelor și de localnicii porniți în băjenie, cu

interioare de corturi și de cvartire militare, cu transporturile de proviant și de răniți, cu convoaiele de prizonieri mînați prin viscol și zloată, încovoiați sub vîntul nemilos al anotimpului rece — deosebit de tăios în acel an, parcă anume pentru a spori suferințele celor angrenați în marea dramă colectivă —, sînt de o veridicitate și de o forță expresivă de neîntrecut, pline de nerv, de impetuozitate, de spirit critic și de amărăciune, discret strecurate.

Un cal care sare, ferindu-se de o explozie, atitudinea unui călăreț sau a unui tiralior în poziție de tragere, a unui infanterist tîrîndu-se, chipurile de țărani bulgari și turci pașnici, nefericiți și aspri, din scenele aproape patriarhale înregistrate în dosul frontului, ne vorbesc despre o integrare morală a pictorului într-o realitate resimțită dual: pe de o parte, cu simpatia față de ansamblul evenimentelor și cu entuziasmul cetățeanului care participă la un important moment din istoria poporului și țării sale, pe de alta, cu luciditatea critică a umanismului pacifist, care condamnă ororile războiului și lupta incredibilă dintre oamenii, învrăjbiți unii împotriva altora, fără conștiința clară întotdeauna, a motivelor reale ce-asmut să se sfîșie, dincolo de perdeaua de fum a discursurilor de circumstanță. Cruzimilor care ar putea fi evitate, ale războaielor, deși înregistrîndu-le, Grigorescu le răspunde prin imagini de un sfîșietor realism, cu o notă de critică, nedisimulată de altfel și chiar de protest. Hoarda anonimă a inamicilor, învălmășiți cu trupele noastre, conștiente de țelul pentru care luptă, este înfățișată de pictor ca o specie de forță a naturii, fără să fie condamnată prin vreo notă de sarcasm, ci mai curînd compătimită și înțeleasă, ca și reprezentanții individuali ai noțiunii de „dușman", prizonierii, priviți cu ochii fraterni ai omului care știe că ar putea fi în locul lor oricînd.

Pe drept cuvînt, un scriitor de intuiția artistică a lui Delavrancea putea spune despre soldații români văzuți de „meșterul Nicu":

„Grigorescu îi vede slabi şi negri, scrîşnînd din fălci, învălmăşiţi în fumul fioros al bătăliilor. Sînt aceeaşi ţărani, aprinşi în faţa primejdiei. Avîntul unui popor necăjit, nervos şi brav“ *. Adevărul este că, ţăran el însuşi şi neuitîndu-şi nici un moment obîrşia, Grigorescu se simte identificat cu ostaşul, ţăran de asemenea, acelaşi pe care-l studiase neobosit de-a lungul întregii sale opere închinate exprimării prin artă a sufletului nostru specific, de naţiune asuprită timp de două milenii şi „pusă în calea răutăţilor“ şi, prin urmare, se autoportretizează moral în fiecare din chipurile de ostaşi pe care le zugrăveşte. Asta nu înseamnă că a evitat să portretizeze ofiţeri; dimpotrivă, cu chipiile de campanie sau de paradă, cu căciulile specifice „curcanilor“, cu pene, ori cu cele dublate de stofă şi ceaprazuri, de roşiori, iată-i apărînd, raşi ori cu bărbile specifice modei timpului, tineri şi bătrîni, în medalioane risipite pe o pagină, ce notează, sub semnătură, *Campagne 1877*, ori stînd la masă, pe scaune, în tabără, între cai şi soldaţi. Roşiorul călare, dorobanţi în tranşee, călăreţul din explozia de obuz sînt şi siluete de ofiţeri, nu numai de soldaţi.

Servanţii *Bateriei în marş* şi întovărăşitorii convoaielor de prizonieri, sau măcar unii dintre ei, par, după uniformă, ofiţeri. E drept că ei nu se văd nici în eboşele, nici în variantele compoziţiei *Atacul de la Smîrdan*, cum nu-s vizibili nici în pînza definitivă, terminată aproape un deceniu mai tîrziu, şi atît de puţin preţuită de comanditarii ei, tocmai datorită rolului preponderent pe care-l au, ca protagonişti ai luptei eroice, simplii soldaţi porniţi la lupta corp la corp, cu baioneta la armă şi fără comandanţii care — cum se pare că i-ar fi răspuns cu umor sarcastic pictorul reprezentantului armatei, ce-i imputa că nu se văd în tablou ofiţeri —, „de prea mult avînt, trecuseră cu mult înainte şi ieşiseră din cadru...“

---

* Delavrancea în „Calendarul Minervei“ din 1908, p. 76; apud G. Oprescu (şi R. Niculescu), *Nicolae Grigorescu, maturitatea şi ultimii ani*, Buc., 1970, p. 14 şi nota 17.

Încercarea de compoziție istorică, fără precedent în arta noastră, ca proporții în primul rînd (11 m.p.), *Atacul de la Smîrdan*, lucrare pe care Grigorescu nu s-a decis să o considere terminată decît în 1885, este o operă considerabilă în sine, chiar dacă, în comparație cu desenele pregătitoare, cu eboșele în alb și negru stabilind regimul luministic unitar al scenei și cu variantele în ulei de mai mici dimensiuni, de la Craiova și București (Galeria Națională, de asemenea), ea se dovedește mai prejos decît acestea.

Așa cum s-a mai spus, face parte din categoria operelor care, în versiunea definitivă, nu mai izbutesc să păstreze patosul și căldura versiunii pregătitoare, pierzînd din autenticitate și din valoare deopotrivă, ca ansamblu, chiar dacă, luate fragmentar, ele vădesc efecte parțiale și detalii surprinzătoare. Așa s-a petrecut și cu uriașul *Dorobanț* și cu *Sentinela* de la Galeria Națională, mai realizate în desenele de la care s-a pornit, sau în variantele mici, anterioare, decît în uleiul de mari dimensiuni, pe parcursul executării căruia parcă „s-a răcit" febra originară a creației, prezentă și în schițe și eboșe.

Mult mai viguros pictate și mai susținute de la un cap la altul s-au demonstrat a fi *Atacul de la Rahova*, comandat de Ministerul de război, ca și *Alarma*, iar uleiuri ca *Vedeta* sau ca *Spionul* ori *Convoiul de prizonieri* de la Muzeul de artă din Brașov și mica *Sentinelă* reprodusă de Vlahuță și lucrată, probabil, mai tîrziu, *Roșiorul călare* (Muzeul de artă al României, inv. 1709) ori *Fete și roșiori la fîntînă* (Muzeul memorial „N. Grigorescu" din Cîmpina) sînt opere intrate de mult în „muzeul imaginar" al fiecărui cetățean al acestei țări, alături de *Capete de prizonieri turci*, (Muzeul de artă din Cluj-Napoca, inv. 1786), de *Prizonier turc* (Muzeul de artă al României, inv. 7583) și de *Baterie în marș* (idem, inv. 5606).

Rapsod al țăranului român, pictor-poet al neamului, Grigorescu a știut să-l vadă, atît pașnic, în ocupațiile lui bucolice, cît și avîntat într-un război drept, pentru neatîrnarea țării și păstrarea

ființei naționale, încrîncenat de efortul luptei și de înfruntarea vitejească a morții, și nu l-a văzut numai cu sentimentul epic al ilustratorului de balade, ci și cu ochii proprii, ai unui autor de literatură încă nemanifestat ca atare, literatură ce se desprinde din opera desenată și pictată a pictorului, ilustrator al propriului său subtext liric, de mare dramatism totuși, chiar dacă nu totdeauna „epic" la nivelul epopeii și a tot ce acest gen major conține cu grandilocvență.

Grigorescu n-a rostit în pictura sa fraze gata știute, n-a proferat epitete, n-a clamat cuvinte mari; ideile sacre ale iubirii de patrie și de neam, ale dorului de libertate și independență națională și socială, el le-a formulat cu firescul și discreția autenticilor poeți ai realului necontrafăcut de prejudecăți. De aceea și este atît de mare: pentru că elimină declamația și-și rezervă sugestiva muzică a tăcerilor dozate în culoare și umbră, ce vorbesc de felul permanent de a fi și de a simți al întregului popor român.

SUBIECTUL PLASTIC AL OPEREI LUI ANDREESCU [1]

A vorbi despre „subiectul plastic“ al unor opere înseamnă a te mărturisi implicit partizanul ideii că în arta plastică nu atît *subiectul* contează — în sensul de *subiect* literar, de anecdotă, de narațiune, de eveniment capabil să fie repovestit prin cuvinte, de obiect reprezentat sau de aspect al realității, apt a se lăsa descris, în fraze care leagă noțiuni și le traduc într-o gramatică a discursului oral sau scris — cît contează *conținutul*, transmis de-a dreptul pe cale vizuală prin subiect plastic și greu traductibil în propoziții cu subiect și predicat. Dacă pentru opera poetică, lirică, s-a putut propune a fi definită drept „dezvoltarea unei interjecții“, un tablou sau o statuie pot năzui să fie înțelese drept echivalente optice, drept *simboluri vizuale* ale sentimentelor, de la emoția cea mai elementară și pînă la cele mai complexe stări afective, simboluri percepute cu imediateța cu care se percep și se traduc exclamațiile și strigătele. Categorie a formei, subiectul po te loc liza *hic et nunc* conținutul, dar nu i se substituie, decît printr-un abuz practicat din indigențe de tip didactic.

Un tablou sau o sculptură sînt mărturisitoare despre dialogul dintre om și lume tot atît cît o

---

1. Articol apărut, cu același titlu, în „Analele Academiei R.S. România“, 25 (1975), 1978.

operă filosofică, sau literară, şi descifrarea acestui dialog se numeşte înţelegerea operei. Pentru pictor, singura modalitate de a-şi exprima sentimentele, de la emoţia uşoară şi trecătoare cu care i se asociază, ingenuă, senzaţia, încă neraportată la nici un reper cultural,la nici un ataş mental, şi pînă la stările afective complexe ce traduc în cheia sentimentului viziunea proprie despre lume şi viaţă, Weltanschauung-ul capabil să nască, în cheie intelectuală, o filosofie, este organizarea *spaţială a tabloului*. Dincolo de planul pînzei, pictorul forjează un spaţiu virtual. Pentru ciclul de cultură care începe cu Renaşterea europeană, acest spaţiu virtual, asemănător cu spaţiul iluzoriu ce se constituie dincolo de pînza de cristal a oglinzii, în afundul apelor ei, este un spaţiu tridimensional. Geometri şi arhitecţi, oamenii Renaşterii, dublaţi adeseori de talentul de pictor, un Piero della Francesca, un Leon Battista Alberti, un Leonardo sau un Fra Lucca Paccioli au propus, ca tip de organizare sine-qua-non, cubul. Raţionalizarea spaţiului văzut al lumii externe, reducerea lui la articulaţiile inteligibile ale spaţiului geometric, a dat pictorilor renascentişti cheia reprezentării veridice a lumii tridimensionale, în care ochiul percepe pe de-o parte corpurile (obiecte sau fiinţe materiale, grele, ce ocupă spaţiul ca nişte solide ce opresc, opace, lumina, localizabile la diverse distanţe de ochi, avînd formele ştiute din experienţa practică şi fiind calculabile ca dimensiuni în funcţie de aceste distanţe), iar pe de alta percepe atmosfera, fluidul aerian, transparent, mediul ideal de difuzare a razelor luminoase, spaţiul negativ, receptor al obiectelor materiale. Între receptaculul spaţial organizat ca un cub văzut pe dinlăuntru, dinspre a şasea lui latură absentă — ficţiunea spaţiului scenic —, şi diverşi ocupanţi spaţiali, protagonişti, personaje mobilante, obiecte geologice, arhitectonice, vegetale, se desfăşoară, la pictorii de concepţie renascentistă, dialogul ce simbolizează şi rezumă raportul dintre om şi univers, diferenţiat: în chip specific pentru fiecare individualitate artistică. În

Renaștere, lumea văzută și lumea știută coincid, confirmă mentalul.

Moștenitori în bună parte ai unei asemenea tehnici de cifrare a sentimentelor în cheie spațială, artiștii veacului al XIX-lea cunosc totuși, datorită condițiilor noi de viață materială și socială și mediului mental revoluționat de mutațiile tehnicii și științei, o nevoie acută de reașezare a datelor lumii văzute, în tipare spațiale întrucîtva diferite de cele renascentiste. Raționalitatea spațiului rămîne încă postulată, dar opticul nu mai confirmă cerebralul, ci îl contrariază adeseori, și uneori îl contrazice. Nu mai este, astăzi, pentru nimeni o noutate afirmația că ochiul nostru vede cultural, nu genuin. El e dublu încărcat: de ceea ce omul are în creier ca înmagazinare de experiență practică, implicit și vizuală, și de ceea ce primește de fiecare dată din lumea exterioară. Deruta citadinului veacului XIX încarcerat în zidurile orașelor tentaculare ale începuturilor industrialismului modern, pe vremea unui mașinism imperfect, și capabil încă să amputeze personalitatea umană în loc s-o slujească, s-o ajute a se forma și dezvolta, duce la nevoia întoarcerii la natură, la ingenuitatea senzației, la despuierea percepției de tot ce e dinainte știut, la idealul pictorului „retină pură". Se postulează autonomizarea văzului, tăierea legăturii ombilicale dintre senzația vizuală și fondul aperceptiv mental și cultural pe baza căruia ea se percepe și se integrează cunoașterii. Eliminarea reperelor memoriei, acutumanței și autorității culturale, odată postulată, se asociază în intenție cu regăsirea virginității primordiale în receptarea naturii, în nostalgia poeziei naive dinainte de orășenizarea sufletelor, în minunarea genuină a insului față de spectacolul feeric al lumii dinainte de intervenția omului, ca și al celei ieșite din iscusința lui.

Cei mai deciși revoluționari dintre pictorii veacului trecut, impresioniștii, repudiază estetica organizării raționale, clasice a spațiului, anexîndu-se irațional fluxului stufos al senzațiilor provocate de prezența neconteniită și imperioasă a

rieții exterioare a omului, care-i determină lăuntrul, și-și creează în chipul acesta, din cadraje întîmplătoare, nepremeditate, noi (de la Corot înainte se știa că motiv de pictură se găsește oriunde-ți mplînți șevaletul, fără nici o preferință, aparent neselectiv), chipul discontinuu al unui univers nieratic veșnic reînnoit. Cadrajul disimetric, lăsat, am zice, la hazardurile obiectivului, obținut uneori prin fragmentarea cîmpului vizual, prin decuparea lui (și prin organizarea după scheme predilecte), prin basculare și diseminare a elementelor fără ierarhie, prin risipirea în voia întîmplării a protagoniștilor dramei optice, sînt procedee ale impresionismului, față de care, cu sau fără voia lor, se califică drept noi sau vechi, drept inovatori sau tradiționaliști, toți contemporanii momentului acestuia din istoria culturii. Mai curînd decît față de farmacopeea măruntă de mijloace ale impresioniștilor (tușe spontane, divizionism cromatic, amestec retinian de tonuri pure în loc de amestec pigmentar, griuri și umbre colorate), cu care sînt confruntați de obicei pictorii suspectați de a putea fi calificați în ultimă analiză drept „impresioniști", ne-am putea în fine decide să-i considerăm impresioniști sau nu, după complexul de caracteristici ale tipului impresionist de viziune, definite mai sus, care sînt proprii unei concepții heraclitice a universului, în cadrul căruia „văzutul" și „știutul" (le vu et le su) nu mai corespund, temeliile optimismului epistemologic al gîndirii clasice și al celei pozitiviste a veacului văzîndu-se amenințate.

Este, această lipsă de coincidență între datele simțurilor, între văzutul, între constat-ul optic obiectiv, perfect realist, pe de-o parte, și datele știute ale unei lumi a cărei imagine culturală a fost construită după postulate raționale, pricina refuzului contemporaneității imediate a revoluției impresioniste de a o accepta. „Nous tenons à dégager complètement notre responsabilité de ces doctrines, que nous regardons comme singulièrement dangereuses, et envers lesquelles nou sommes bien décidés de nous montrer nous-même

toujours intransigeants“ scrie, în 1876, despre impresioniști, oficiosul republicii a III-a. „Le Constitutionnel“. Iar, în același an, „Le Moniteur“ preciza: „Les intransigeants de l'art donnent la main aux intransigeants de la politique; il n'y a rien là que de très naturel“.

În legătură cu refuzul publicului românesc de a-l accepta pe Andreescu — mai precis, de a-l recepționa prin ceea ce e în el original și inovator pentru pictura noastră — se pot oare găsi motive de ordinul prejudecăților unei gîndiri colective falsificate de incultură și de o proastă educație estetică? Sau este ceva mai adînc? Ineptele cronici de tipul celei publicate în „Binele public“ din 19 iunie 1881 (apud Radu Bogdan, *Andreescu*, p. 246), care declară că „trebuie să fie cineva prea nesimțitor ca să găsească un dram de plăcere la privirea ... „unui tablou de marele artist („Drumul mare“), nu trebuie luate doar ca niște simple manifestări ale nepriceperii artistice agresive care își avea, pe atunci ca și uneori în zilele noastre, accesul larg în coloanele presei. Refuzul publicului românesc de a recepta poezia tabloului se adresa spectacolului lumii oferit de opera lui Andreescu, ferestrei deschise de ele spre un univers în care nici una din tezele optimismului epistemologic și etico-politic oficial nu se regăseau. Căci, dacă un pictor nu se ingenia, ca fabricanții curenți de imagini plastice ai momentului, de la noi și de peste graniță, în special vienezii, să găsească vrednice de pictat spectacolele convenientе, grațioase, seducătoare ori pur și simplu distant-politicoase ale unei lumi în care să arate că domnește o ordine rațională, asigurînd un statu-quo existențial, promițător de plăceri și belșug pentru cumpărătorii eventuali de opere și nu afla „nimic decît cer și pămînt“, cum îi atrage atenția Scarlat Yarka, să propună publicului din contemplarea universului, aceasta contrazicea o stare de spirit generalizată la privilegiații societății și-i introducea brusc în viziunea nudă, gravă, responsabilă, demascatoare de false optimisme, a celor mulți. Care este spectacolul lumii asupra căruia ne atrage

atenția să ne oprim opera lui Andreescu? („Spectacolul" oferit de un tablou este egal cu „subiectul" lui „literar", dar el se traduce plastic printr-un tip preferențial de compunere a elementelor lumii văzute printr-o configurație spațială proprie, o sinteză anume, ce ține de subiectul plastic). Peisagist în primul rînd, cu toate excelentele sale exerciții timpurii și realizări mature în genul portretistic în natură moartă, Andreescu ridică la rangul de simbol al sentimentului său global de lume și de viață, peisajul de cîmpie. Adepții criticii înțelese ca istorie biografică pot mult și bine spune că explicația e doar un ordin geografic: cîmpia buzoiană în care a fost exilat, naufragiul existenței sale fizice și sociale într-un univers plat, într-o peneplenă a sentimentelor terne, egale, monotone, fără relief, se regăsește la el însă într-unul și același simbol vizual, într-o constituție spațială tipică, chiar cînd pictura lui migrează din șesul Buzăului. Acum trei decenii și jumătate am insistat în exegeza lui Andreescu tocmai asupra acestui fapt; al înălțării la nivel de simbol, de stare sufletească dominantă al unei priveliști, tipice pentru o formulă de intropatizare a stării nostalgice, a apetenței pentru un infinit, ghicit dincolo de limitele orizontului văzut, a neliniștii existențiale a omului de stepă, prizonier între pămîntul ce-i înlănțuie pașii descumpăniți, nedirecționați, sau egal direcționați spre toate punctele cardinale și cerul boltit deasupră-i egal, greu, construit, material, apăsător, cupolă de plumb de nepătruns, opusă zborurilor și străpungerilor. Imanentismul viziunii merge la Andreescu în sensul opus celui al impresioniștilor. Pentru grupul Monet, Sisley, Pissaro, Renoir, piesajul imanent vieții citadine este, oricît de fragmentat, de parțial, un peisaj feeric de regulă. Mulțumirea cu satisfacțiile frugale ale priveliștii, oricare ar fi ea, merge la acești închinători ai clipei fugare mînă în mînă cu veșnica lor nevoie de schimbare, cu ceea ce s-a numit „nomadismul" impresionist. Cultul efemerului, perisabilului, valorificat estetic cu drepturi mai mari decît ale perenului, permanen-

tului, constantului, indică dispoziții ciclotimice: pasivitatea afectivă a turistului dispus dinainte să se bucure de orice-i pică sub ochi, adaptabil la orice schimbare de cadru. Este o formă de estetism dacă vreți, de atitudine inadecvat estetică, de predispoziție superificală sau de voință preconcepută de a găsi frumos tot ceea ce sclipește. Surse de satisfacții retiniene, reflexele apelor unui cartier inundat bucură privirea impresioniștilor (Port-Marly), în pofida ravagiilor provocate de revărsarea apelor în viețile semenilor surprinși de dezordinea stihiei. Imanentismul lor este imanentismul condiției jouisseur-ului, esteticului. Imanentismul lui Andrescu — căci de imanentism e vorba la un pictor care-și pictează mereu priveliștea cadrului cotidian al vieții, adică nu-și rezervă puterile de expresie pentru festivul existenței, ci și le uzează repetîndu-i cadrul comun, jurnalier, monoton, nediferențiat, obsesional — este un imanentism al condiției elegiace, al însinguratului, al oprimatului, centru al persecuției unui destin care-i ridică soarta la nivelul cosmic, al celui ce simte nedreptatea de a fi supus durerii, trecerii, morții, aneantizării treptate de fiecare clipă, corodării personalității individuale prin fricțiunea cu timpul obiectiv, cu perenitatea unui univers ce nu se schimbă. Este foarte clară pentru noi asemănarea dintre viziunea lui Andreescu și concepția eminesciană a „omului trecător, pe pămînt rătăcitor", opus veșniciei codrului și izvoarelor care „se țin locului", care „cum au fost așa rămîn". S-ar putea să fie chiar o constantă a spiritualității noastre, forjată în două milenii de existență rustică, agrară și pastorală, campestră, de veșnic contact cu natura și de înțelegere a rostului omului trecător în funcție de veșnicia ei, în acord cu legile acestei prezențe a ființei întregului lumii, sub specia acestei perspective cosmice și cosmotice, adică ordonate, organizate, avîndu-și îndreptățirile ei, rînduielile ei (legitățile ei), chiar dacă prin ele viața individuală este sacrificată.

Ca organizare a spațiului virtual, marea majoritate a operelor peisagistice ale lui Andreescu, aproape unanimitatea lor, configurează oglinda lumii ca o fugă continuă a două elemente, planul orizontal al solului și cel al cerului, spre un orizont situat la mare distanță, depărtat (parcă la intangibilul lor punct de întîlnire), dar întotdeauna plasat sub jumătatea pînzei. În planimetria tabloului, banda orizontală închipuind pămîntul este, în cele mai multe cazuri, mai îngustă decît cea închipuind cerul. Dialogul dintre aceste două stihii, elementul terestru și cel atmosferic, se rezolvă în favoarea ultimului. Este rezultatul unei perspective de pieton: priveliștea e văzută de la nivelul firesc al ochiului unui peripatetician romantic, „promeneur solitaire". Rămînînd, mai departe la tipul de raționalizare a spațiului din Renaștere, în sistemul geometriei lui Leon Battista Alberti, poate fi asimilată proiecția spațială a lui Andreescu cu construcția perspectivală a cubului, văzut pe dinlăuntru, numai că acestui cub nu-i lipsește numai a șasea latură, cea dinspre care e privit, ci și ultima, paralela ei, nu totdeauna o perdea de modeste edificii ori o zare de pădure închid orizontul. Baza, latura orizontală inferioară a cubului Leon-Battista-Albertian se proiectează în planul vertical al pînzei cu o fugă mai rapidă decît latura superioară, „acoperișul cubului, văzut de jos proiectîndu-se pe mai mult din jumătatea pînzei. Cînd supresiunea fundalului se produce, în locul cubului avem de-a face cu un spațiu de piramidă concavă, văzută dinspre bază, culcată cu creștetul pe infinit. Adeseori nici nu e o piramidă, căci laturile culisante din dreapta și din stînga, nu sînt marcate prin ocupanți, obiecte vegetale, geologice sau arhitectonice, ci seamănă cu un acoperiș culcat, în două ape. Numărul redus de evenimente optice pe suprafața pînzei, sărăcia elementelor mobilante, aproape lipsa totală a obiectelor care să populeze aceste mari spații vacui, ne fac să vedem în pauperismul optic al unei asemenea poziții sim-

bolul meditației spiritului preocupat de esențe și nesedus de capcanele accesoriului cu aspect înșelător, feeric. O demitizare a esteticului, despuiat de ornamental, de podoabele festive, de autoritatea bogăției și stufoșenia realului, un soi programatic de resemnare la strictul necesar al existenței bipedului gînditor — pămîntul sub tălpi și coviltirul cerului deasupra creștetului — decurge din acest mod de a resimți spațiul lumii, ca pe un loc de regăsire în obișnuit, din care surpriza este izgonită.

Viziunea lui Andreescu nu este cea a unui meridional, hrănit de substanța îmbătătoare a lumii, cu miracolele mărunte ale accidentului care produce spectaculosul, nu e o viziune de mediteranean, fericit să culeagă clipa, ca strugurii, mustind de nectarul plăcerilor, ci seamănă mai curînd cu a nordicilor, predispuși de o natură inclementă să-și proiecteze în priveliștile ei stările de suflet. Totuși, deși se simte clar suferința, este sigur că sentimentul divorțului de viață, al desolidarizării de un cosmos considerat ostil la expresioniști, de pildă, nu se constată la Andreescu.

În operele sale inspirate din viața vegetală, de maiestatea vitală a pădurii și de înțelepciunea fototropică a arborelui (sous-bois-urile din toate anotimpurile abundă în opera lui), Andreescu este de asemenea înclinat, cum foarte bine a interpretat monografistul său, Radu Bogdan, o sugestie a lui Gaston Bachelard, să presupună existența unui orizont dincolo de trunchiurile ritmate prin scandare la toate planurile, sugerînd infinitul, și nu se mărginește, aș adăuga eu, nicicînd la sugestia arhitecturală atît de obișnuită la pictorii de sous-bois-uri, aceea care asimilează spațiul silvestru cu spațiul templului, spațiul gotic; „catedralele de frunzișuri" el nu le cunoaște. Cînd explozia vieții vegetale e recepționată, prin profunzimea verdelui cald alternat cu cel rece, trecut prin calitățile calorice și toate intensitățile luministice, tabloul trăiește prin vitalitatea maselor de frunziș anarhic difuze, mai mult decît prin dispunerea lor în vreo ordine, fără să sugereze incinta, adică

fără să se arhitectureze. Nici unul din crîngurile sale nu se constituie în structură arhitectonică, în cuprins de incintă. Nu e spațiul druidic al romanticilor și postromanticilor barbizonieni, nu tremusează de nici o presimțire panteistă ca Theodore Rousseau, Daubigny și Diaz, n-are nimic de-a face cu sublimul supraordonării spațiului cosmic față de om al peisagiștilor de la începutul veacului XIX, un Constable sau Palmer.

Spațiul lui Andreescu este ferit de viziunea plonjantă a panoramicului, cu excepția „drumului mare", probabil compus ca un exercițiu literar, cu scheme străine, în care-și încerca — de altfel cu succes — puterile. Cuprinderea orgolioasă a unor mari întinderi de teren analitic văzute, la toate planurile, așa cum apar la vedutiști, pentru Andreescu este inutilă. Simbolul potrivit al afectivității sale de introvertit hipersensibilizat este mai curînd spațiul coordonat omului la nivelul modest al existenței obișnuite, zilnice, a insului singur, pe solul gol, în mijlocul unei naturi cînd fraterne, cînd imposibile, ce va cunoaște ciclic nașterea primăvăratică, apogeul vitalității estivale, declinul autumnal, închistarea rigidă în pseudo-mineralele forme hibernale, succesiunea anotimpurilor pe scara rotitoare a unei lumi terestre dependente de rotirea bolții cerești, ciclică, și revenirea veșnică, refuzată gelos omului, care nu mai revine din înghețul anotimpului final și tocmai pentru asta își iubește frații vegetali și geologici, codrul și cu rîurile, munții și pustiurile.

În smerenia aceasta a plasării omului într-un dialog curajos cu universul, dialog unde văzutul înlocuiește știutul și spusele se dublează prin căptușeala tainică de tăcere a lumii (*le rendu* echivalat cu *le tu*), Andreescu regăsește dimensiunea filosofică cea mai constantă din toată cultura românească dintotdeauna.

Dacă la ea ajungem prin simbolurile lui purvizuale, cum în poezia lui Eminescu ajungem prin sugestie muzicală, aceasta nu dovedește, o dată mai mult, decît că am avut, pe lîngă rapsodii cu penelul, și un filosof.

CUPRINS

De același autor :

DIMITRIE PACIUREA (1971)
PICTURA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ (1974)
BRĂDUȚ COVALIU (1975)
VELÁZQUEZ, (1984)
PEGAS ÎNTRE MEDUZĂ ȘI PERSEU (1985)
PICTORI REVOLUȚIONARI DE LA 1848 (1988)

EDITURA MERIDIANE vă oferă
în cadrul colecţiei

„BIBLIOTECA DE ARTĂ“

următoarele serii :

I. Biografii. Memorii. Eseuri
II. Arte şi civilizaţii
III. Artă şi gîndire
IV. Artă. Imaginar. Mentalităţi.

Redactor : DOINA MARIAN
Tehnoredactor : GHEORGHE ALEXANDRESCU

Bun de tipar 29 X 1990
Apărut 1990 coli de tipar 19,33



Tiparul executat sub comanda nr. 702 . la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918“
str. Grigore Alexandrescu
nr. 89-97,
București, ROMÂNIA